中国服饰文化

衣冠古国



中国古代生活文化丛书

王维堤 著

生活与文化有着不解之缘。生活文化化，文化生活化，是中华民族的优良传统。本丛书适应时代发展的需要，为现代读者提供美化生活的借鉴。



中国服饰文化●

衣冠古国



王维堤·著

●中国古代生活文化丛书

上海古籍出版社

沪新登字109号

中国古代生活文化丛书

衣 冠 古 国

——中国服饰文化

王维堤　著

上海古籍出版社出版

（上海瑞金二路272号）

新华书店上海发行所发行　商务印书馆上海印刷厂印刷

开本787×960　1/32　插页4　印张7.5　字数118,000

1991年10月第1版　1991年10月第1次印刷

印数：1—8,000

ISBN 7-5325-0989-3

G·22　定价：3.30元



唐墓女童三彩



汉墓仪卫俑



秦陵兵马俑



〔清〕任熊《仕女图》（局部）



〔唐〕周昉《簪花仕女图》（局部）



内蒙古赤峰市元墓壁画（墓主仆男右衽，女左衽）



清康熙帝朝服像



清孝康章皇后（康熙母）朝服像

出版说明

随着社会的发展，人们对衣食住行、游艺交际的要求，再也不满足于简单的生活需求。丰富生活，美化生活，是社会各界的普遍愿望；但是怎样丰富，如何美化却颇费斟酌。这不仅是一个经济能力的问题，也是一种“文化”现象，而文化必有民族的传统、民族的心理，表现为一种内在的韵趣。《中国古代生活文化丛书》的编写目的，就是向具有一般文化水平的读者，介绍中国古代、近代生活的情状；从文化角度，对生活习俗、方式作审视，分辨雅俗；从而使读者对民族传统、心理有一个大体而生动的印象，潜移默化，提高生活情趣。总之，丛书将为在有限的物质条件下，尽可能地使你的生活更美一点、雅一点、趣味更高尚一点，提供借鉴。

这次推出的是丛书第一辑，凡十种，包括：

① 礼义之邦——中国交际文化

② 衣冠古国——中国服饰文化

③ 醉乡日月——中国酒文化

④ 玉泉清茗——中国茶文化

⑤ 美食寻趣——中国馔食文化

⑥ 文房四宝——中国书具文化

⑦ 草木虫鱼——中国养植文化

⑧ 居室雅趣——中国装饰文化

⑨ 山情水韵——中国游览文化

⑩ 枰声局影——中国博弈文化

有关中国生活文化的书籍过去虽偶亦有之，但集中地从多种角度作介绍的丛书还是首次推出；不仅如此，编者还认真研究了有关书籍的利弊得失，为丛书制定了面目一新的体例。

丛书充分注意到知识性、民族性与实用性、开放性的结合。考虑到现代人的审美观念，开放的时代特点，各书虽以介绍中国古、近代生活文化精髓为主，却又纵横古今，驰骋中外，或随处引发，或专节漫谈，以帮助读者思考：如何在生活中发扬民族文化传统的同时，有机地吸取域外文化的营养，而避免东施效颦的遗憾。

丛书聘请既有专门研究，又文笔流美的学者为作者，充分重视中等文化水平读者的阅读习惯，以短小轻灵、深入浅出为编写原则，每书三、四十节，每节一个专题，若干小节汇成一个单元，一书八至十万字，以生动活泼的杂谈漫话形式，介绍各类生活文化的概况与韵趣，往往将起源、流变、器具、仪节、人物故事、优秀诗词、流派风格、古今中

外比较，穿插在一起谈，文笔跌宕起伏，触处生趣。它不是博大精深的专门文化史，却融会了专史的精要；它虽是单篇的生动漫谈，却有着内在的统一性。它融合了专史与杂谈的长处，使读者能在轻松愉快之中获得知识，提高修养。

各书卷首配有铜版彩图四面，书中穿插精美线图三十幅左右，图文并茂，相得益彰。

上海古籍出版社

1991年2月



前　　言

服饰是人类特有的文化现象。中华民族的服饰文化是一个历史悠久、积淀丰厚、绚烂多彩的宝库。对于这一点，本书将多侧面地给读者描述一个概貌。

服饰文化与服饰不是等同的概念，它的内涵比服饰要复杂得多，不仅与不同民族不同时代的物质文明相联系，而且与不同民族不同时代的精神文明相联系。对于这一点，本书也将从各个角度次第展开论述。

旧时，服饰文化的创造者不是服饰文化的充分享受者，要使全民服饰都步入生活美学的殿堂，

有三个基本条件是不可少的。一是人民的生活普遍达到小康的水平，二是服饰美不受禁锢，三是人民的文化素养和审美情趣普遍提高。第一条正在逐步实现。第二条，历史上的奴隶主和封建统治者都曾对下层民众的服饰有过这样那样的限制和禁令，礼教和迷信又以种种无形的束缚阻碍着服饰美的发展。现在，这些禁锢都不复存在了。若干年前无论男女一律穿灰蓝干部服或旧军装的风尚也早被多姿多彩的时装所替代。因而这一条可以说现在已基本实现。值得重视的是第三条。一个人怎样根据自己的性别、年龄、职业、身材特点、经济能力、季节、场合选择他认为美的服饰，是他文化素养和审美情趣的直接表现。固然，我们应该承认美的多样性，承认审美个体在兴趣爱好上的差异性，因而对人们的服饰选择抱宽容态度。但是，我们也应该承认美是发展的现象，有品位较高的美和品位较低的美，有形态比较完备的美和形态不够完备的美，也应该承认审美个体的文化素养和审美情趣有高下之分，雅俗之别，因而对服饰美的问题认真探讨，对服饰流行心态积极引导。比如：怎样保持服饰的民族特点而不断有所创新，怎样吸收外来的成分而不流于媚俗，怎样在服饰的掩盖和人体的适度裸露上掌握好分寸，既予二千年封建礼教的沉重压抑以冲击，又不失高雅含蓄

的风韵情致，等等。对于这一点，本书也将力求遵循古为今用的原则，试图对读者有所启迪。

期待着读者对本书的批评指正。

王维堤

1990年6月



目　录



“黄帝垂衣裳而天下治”

——服饰的实用意义和伦理意义

薛宝钗生辰，贾母命凤姐办酒戏热闹。酒阑戏散，史湘云心直口快，说演戏的小旦长得“倒像林姐姐的模样”。宝玉怕黛玉着恼，为了免生嫌隙，从中调停。不料两面不讨好，吃了夹板气。从黛玉那儿出来，越想越无趣，回到屋里无端抢白了袭人一顿，倒把白天听的曲文里“赤条条来去无牵挂”的话拿来安在自己身上。这是《红楼梦》第二十二回“听曲文宝玉悟禅机”的故事。

其实，人之一生，“赤条条来”固是事实，“赤条

条去”却不符中国的国情。除了个别少数民族实行“天葬”外，传统习俗，人死以后，天子王侯锦绣绫罗、金缕玉衣且不说，就是平民百姓甚至奴婢仆役，也是力求穿戴整齐，至少不弄得一丝不挂，才入土为安的。墨子反对厚殓，主张节葬，尚且说："衣衾三领足以覆恶。"(《墨子·节葬下》，毕沅注："死者为人所恶，故云覆恶。")可见中国人是断断不愿死者“赤条条去”的。直至今天，提倡火化，仍是如此。至于来去之间，为人一世，穿戴服饰，更是一个大问题。

自古吃饭和穿衣并提。从我们的习惯用语看，似乎比较俗的说法，“吃”都在“穿”前。比如老百姓要求“吃饱着暖”，浪荡子则醉心于“吃着嫖赌”，不嫖不赌的庸夫俗子们，也每每信奉“人生在世，吃穿二字”的享乐主义信条，《三国志平话》也说："孙坚言咱们是猫狗之徒，饭囊衣架。"而比较雅的说法，“衣”却都在“食”前。“衣食住行”，衣居其首。同样表述人的基本需求，用的是“温饱”二字。《琵琶记》二十二出："你不嫁呵，你身衣口食，怎生区处?"连翻译佛经，也是先穿后吃，谓之曰“衣钵”。这种用词雅俗在语序上反映的观念侧重点的变化，我们切莫等闲放过了。细加剖析，“吃着”之序，较多地反映了人作为生物个体的需要；“衣食”之序，则较多地反映了人作为社会成员的

需要。

鲁迅在《故事新编·起死》里，根据《庄子·至乐》的一段记载，发挥出一篇嬉笑怒骂的游戏文字来。说是庄子去楚国途中见一髑髅，夜半髑髅入梦，庄子施展道法，请司命大神给髑髅复形还魂，不想给自己惹出了麻烦。司命用鞭向髑髅一指，只见火光一道，地上就跳起一个三十多岁的赤条条汉子来。原来这是个距庄子五百多年前殷纣王时的人，探亲路上，被断路强盗闷棍打死在此。事隔五百年，身上衣服即使未被强盗剥掉，也早就烂尽了。这汉子如同大梦初醒，用拳头揉了一通眼睛，定了定神，看见了庄子，打了个招呼。

> 庄子——（微笑着走近去，看定他，）你是怎么的？
>
> 汉子——唉唉，睡着了。你是怎么的？（向两边看，叫了起来，）啊呀，我的包裹和伞呢？（向自己的身上看，）啊呀呀，我的衣服呢？（蹲了下去。）

他不见了包裹和伞，固然吃惊，还只叫了一声“啊呀”；而发现自己光着身子时，那吃惊就非同小可了，不但连声叫“啊呀呀”，还连忙“蹲了下去”。此时，寻找包裹和伞业已降到第二位，头等大事，乃是身上先要有穿的。我们可以看出：对当时当地的赤身汉子来说，急需穿衣，并不是因为冷，而是

因为他感到丢人，要遮羞。

人是什么时候穿上衣服的？据《圣经》里说，上帝造了亚当和夏娃，让他们住在伊甸园内，虽然都是赤身裸体，可是他们对两性区别懵然无知，因而也不知羞耻。不幸被魔鬼引诱吃了禁果，萌生了性意识，这才被上帝赶出了伊甸园，来到这罪恶的世间，成了蕃殖人类的祖先，也从此穿起了衣服，以赤身为耻了。这是西方的传说。查我国的古书，没有那么罗曼蒂克的故事。《墨子·辞过》说："古之民未知为衣服。"后来经"圣王"定下了"衣服之法"，人才穿上了衣服，目的在于"适身体，和肌肤"。墨子注重实际，他谈到衣服时强调的，是实用意义的一面。所以他在《兼爱下》篇里提倡国君要有兼爱之心，看到万民"冻馁转死沟壑中"，要能"饥即食之，寒即衣之"。而班固在总结今文经学的《白虎通义》里却这样解释"衣裳"："衣者隐也，裳者鄣也，所以隐形自鄣闭也。"他用音训法解释字义，认为衣裳的作用是把肉体遮蔽起来，所强调的是服饰伦理意义的一面。《释名·释衣服》则来个折衷，说："上曰衣，衣，依也，人所依以庇寒暑也；下曰裳，裳，障也，所以自障蔽也。"谈到上衣时，强调了衣服御寒防晒的实用功能；谈到下裳时，又强调了衣服揜形遮羞的伦理功能。我们不妨设想，那个被司命大神救活过来的汉子如果只

是光着上身，还有一条裤衩，他大约还不至于急忙蹲了下来的。

《墨子》所说的定"衣服之法"的"圣王"是谁呢？他没有说。但《庄子·盗跖》和《商君书·画策》说神农之世就已"耕而食，织而衣"了，古人又把炎帝称为神农氏；《易经·系辞下》则说："黄帝尧舜垂衣裳而天下治。"《世本·作》篇进而举出黄帝的臣子胡曹和伯余是最初制作衣服的人。汉族——古代的华夏族，自称炎黄子孙，他们喜欢把事物的发明权归到自己最崇敬的始祖名下。证之地下考古，距今六七千年前的仰韶文化，已发现为数众多的石制、陶制纺轮，有的陶器底部印着麻布纹，可证当时确有"垂衣裳"之事了。

衣服的实用功能是衣服的基本功能。《吕氏春秋·恃君览·长利》记了一个故事：一个名叫戎夷的士从齐国到鲁国去，没赶到，城门闭了，天气正好大冷，他只好和一个弟子宿在城门外。夜深了，愈来愈冷，两个人都有冻死的危险。戎夷对弟子说："你把衣服给我，我就活了；我把衣服给你，你就活了。我是国士，要为天下爱惜自己的生命。你是个没什么德才的人，死了不可惜。你把你的衣服给我吧。"弟子说："没德才的人，又怎能把衣服给国士穿呢？"戎夷长叹一声，说："唉，大道理不顶用啊！"就把衣服脱下来，给了弟子，自己半夜就

冻死了。戎夷的思路很实际，行为也很无私，在严酷的大自然面前，衣服的实用意义和伦理意义不能两全，他宁可自己赤身冻死，保全了弟子的生命。

回过头来，我们看看鲁迅《起死》中塑造的庄子形象。当那死了五百年复活过来的汉子缠住庄子要衣服的时候，庄子发了一通议论："衣服是可有可无的，也许是有衣服对，也许是没有衣服对。鸟有羽，兽有毛，然而黄瓜茄子赤条条。此所谓'彼亦一是非，此亦一是非'，你固然不能说没有衣服对，然而你又怎么能说有衣服对呢？"汉子的实际问题得不到解决，反而听了这一番诡辩，他被激怒了，不禁骂道："放你妈的屁！"直到要剥庄子的道袍时，庄子才说："我这回要去见楚王，不穿袍子，不行，脱了小衫，光穿一件袍子，也不行。"可见，"齐物我、齐是非"的庄子，只要活在社会上，就终究跳不出服饰的伦理意义的是非。



“衣服容貌者，所以悦目也”

——服饰的审美意义

西汉初年燕人韩婴，是传授儒家《诗经》的四大家之一，他在《韩诗外传》里说：“衣服容貌者，所以悦目也。”“悦目”就是好看，这个观点，强调了服饰的审美意义。汉武帝的时候，董仲舒提倡罢黜百家，独尊儒术，韩婴与董仲舒同为儒家而辈份稍先，学术观点也不尽相同，两人还当着武帝的面有过争论。不过董仲舒对“衣服容貌，所以悦目”的说法却完全赞同，他把那句话一字不差地抄在他的《春秋繁露·五行对》里。李白《清平乐》词“云想

衣裳花想容”，用艺术想象创造的诗的形象；俗语“人要衣裳，佛要金装”，用比喻手法显示的通俗哲理，表达的也都是大致相同的意思。

人穿戴服饰兼有实用、遮羞、美化自己三重意义，这一点在文明社会里，绝大多数人是不会持异议的。但是如果把这三者提到服饰的起源这个命题下来考察，问一问原始人开始穿衣服是出于什么原因，那么，古今中外不同的看法就很难统一了。

比如，《圣经》里亚当和夏娃的故事，无疑认为遮羞是服饰起源的主要原因。我国古代也有类似的看法，如《白虎通义》说："太古之时，衣皮韦，能覆前而不能覆后。"唐代孔颖达《毛诗正义》在疏解《小雅·采菽》时，引郑玄《易乾凿度》注也是这样说的："古者田渔而食，因衣其皮，先知蔽前，后知蔽后。""田"在这里解释狩猎。原始人靠渔猎为生，吃了动物的肉，就把动物的皮束在身上，这就是最原始的衣服。为什么"先知蔽前，后知蔽后"呢？孔颖达说："以人情而论，在前为形体之亵，宜所先蔽。"说得直率些，遮前不遮后，就是为了不使生殖器外露。这种说法，显然是以伦理意义为服饰起源的直接原因。此说有没有实际根据呢？从地处热带、亚热带的某些民族的民俗描写来看，倒也确有其事。比如，清人黄叔璥《台湾使槎录·番

俗六考》记台湾高山族“男子以布尺余遮前，后体毕露”，康熙《永昌府志》记今云南西部景颇族“以树皮毛布为衣，掩其脐下”，都是例证。这些地方，气候炎热，衣服御寒的实用意义不大，“遮前”、“掩脐下”，不正可推想衣服起源于掩盖“形体之亵”吗？

但是且慢，历史学家吕思勉对此提出不同看法了，他在《先秦史》第十三章里说：

> 案衣服之始，非以裸露为亵，而欲以蔽体，亦非欲以御寒。盖古人本不以裸露为耻，冬则穴居或炀火，亦不借衣以取暖也。衣之始，盖用以为饰，故必先蔽其前，此非耻其裸露而蔽之，实加饰焉以相挑诱。

这就是说，衣服的起源，既不为遮羞，也不为御寒，而仅仅是一种装饰，目的在于美化自己，挑诱异性。这个观点，大概是受达尔文“性选择原理”的影响。达尔文认为，动物身上有种种天然的装饰，如孔雀的开屏，野雉的尾羽，公鸡的高冠，雄狮的长鬣等等，都具有吸引异性的作用。他在研究了当时世界上还存在的半文明和野蛮氏族的习俗以后指出：野蛮人渴爱打扮，他们用羽毛、颈圈、手镯、耳环等等装点自己，在自己身上脸上涂满各种颜色和花纹；这种装饰同样也受到性选择原理的支配。而文明人服饰的由来，与野蛮人的涂面文

身初无二致。他还引用一个英国哲学家的理论：衣服的创制不是为了保暖，而是为了装饰(《人类的由来》第三篇《性选择与人类的关系并结论》)。

中国古代的学者也有过服饰美具有性挑逗力的议论，如《淮南子·修务训》有一大段文字谈到这个问题，大意说："毛嫱和西施，是天下闻名的美人。假如让她们挂着腐鼠，蒙上蝟皮，穿起豹裘，用死蛇束腰结带，那么文明人看到都要斜视掩鼻而过了。假如让她们抹上香脂，画好蛾眉，戴上首饰，穿着细布衣、薄绸裙，粉白黛黑地打扮起来，娇姿媚态地做作一番，那么即使王公大人志高行洁的人，也会在这美色面前心动意摇了。"但是，谈起服饰的起源问题，《淮南子·齐俗训》却以为在于"民得以揜形御寒"，这是和达尔文不同的地方。韩婴和董仲舒强调服饰的审美意义，也决不把这一点绝对化的。

中国人比较注重实际。像墨子，是坚决主张实用第一的，他说："衣必常暖，然后求丽。"(毕沅辑《说苑》所引《墨子》佚文)《庄子·盗跖》说："古者民不知衣服，夏多积薪，冬则炀之。"直到神农时才"织而衣"。可见庄子也以为服饰起于御寒。《后汉书·舆服志》说，上古之人穴居而野处，衣毛而覆皮，没有一定规制。后世圣人用丝麻来代替。又见到鸟羽的文彩，草木之花的色彩，就用颜色染帛

仿效，于是方有五采，五采相配而成为服色。又见到鸟兽有冠、角及种种胡须，就仿效之作冠冕带流苏，于是而有首饰。从范晔描述的服饰发展历史来看，也是实用意义在先，审美意义在后。但是审美观念显然对服饰的发展和改进起着极大的推动作用。

从考古学提供的资料来看，距今近2万9千年以前，山西朔县的峙峪人已经制作了用来缝纫兽皮衣服的骨锥；距今1万8千多年以前，北京周口店的山顶洞人已经把钻孔技术发展到很精巧的程度，制成了长8.2厘米，端部很尖锐的骨针。有趣的是，山顶洞人还把小石块磨圆，和鹅卵石、海蚶壳、鹿的犬齿、虎的门齿、青鱼的眼上骨都钻了孔，孔间还残存着赤铁矿粉末的红色痕迹。这些很费功的小玩意儿没有一点实用价值，据考古学家推断，当是用赤铁矿染红的线串起来的项链或胸饰。这个发现告诉我们，原始人开始缝制兽皮衣服是很早的，原始人懂得美化自己也是很早的。服饰究



北京周口店山顶洞人出土项链想象复原图

竟起源于实用、遮羞还是审美，是一个大可进一步深入探讨的问题。何况，山顶洞人的项链胸饰是否单纯是审美的对象，还是一个疑问。从一项民族调查的资料可知，解放前云南西双版纳的傣族还把野猪牙、獐牙、五色石当作灵物，平时携带在身，据说具有吉祥辟邪的功效。由近推远，我们在考察原始服饰的多重意义时，决不能忽略宗教巫术在初民意识形态中的重要地位。当然，人类在改造客观世界的漫长历程中不断美化自己、美化生活也是一个客观的规律。



龙袍和凤冠

——服饰的远古图腾遗迹和政治意义

梁山泊一百单八条好汉中，第一个出场的是“刺着一身青龙”的史进，他的父亲史太公向八十万禁军教头王进介绍说：“请高手匠人与他刺了这身花绣，肩臂胸膛总有九条龙，满县人口顺，都叫他做九纹龙史进。”还有一个浪子燕青，一身花绣刺得好似“凤凰踏碎玉玲珑，孔雀斜穿花错落”。当他与擎天柱任原相扑时，脱了布衫，露出花绣，一班看官立地“迭头价喝彩”。连头号名妓、宋徽宗也见怜垂顾的李师师闻知他“好身文绣”，也“愿求一

观"，"看了十分大喜，把尖尖玉手便摸他身上"。这种在身上刺龙刻凤，或雕成其他花纹的习俗，源远流长，称为文身。从《水浒传》的描写看，似乎宋代的江湖好汉，风月女子，都以为这是一种男性美。实际上，文身的习俗是野蛮时代图腾崇拜的遗迹。

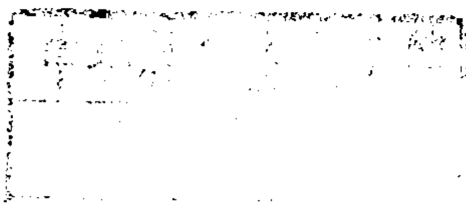
什么叫做图腾？马克思有个简单明白的解释："原始人认为自己的氏族都源于某一种动物、植物或自然物，并以之为图腾。图腾是神化了的祖先，是氏族的保护者。"图腾崇拜大概出现于母系氏族公社早期。以后，"在氏族生活、服饰和艺术形式中，都留下许多图腾的遗迹"（马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》）。史进和燕青在身上刺龙刻凤，就是神州大地远古龙图腾、鸟图腾崇拜的遗迹。我国南方有些开化得比较晚的民族，汉唐以后还保存着较原始的文身习俗。比如，汉初九疑山（今湖南宁远县南）以南的古代越族人，对龙颇怀敬畏之心，他们把自己混身刻画得像蛟龙一般，以求取得"龙子"的身分，好得到龙的庇护，保佑他们入水不受伤害（《淮南子·原道训》并高诱注，《汉书·地理志》注引应劭说）；住在哀牢山（今云南省境）的夷人自称龙的子孙，不但"文身象龙文"，还在衣服上做出尾饰（《后汉书·南蛮西南夷列传》）。这种文身和服饰，图腾色彩就比较浓厚了。对比之下，鸟图腾崇拜的遗迹似乎较多地表现在头饰上。传

说舜时乐舞，有“凤皇来仪”的场面（《书·益稷》），后来有虞氏祭祀时都戴鸟羽装饰的冠（《礼记·王制》并郑注、孔疏）。甲骨文的“美”字，最初原是画着一个舞人形象，头上插着四根飘曳的雉尾，因为用刀刻甲骨，雉尾的飘曳状很难表现得逼真，线条不免流于平直，甚至起了棱角，后来逐渐讹变成羊角之状。到金文中，“美”字都写成“羊”下一个“大”，害得许慎《说文解字》作出了“羊大为美”的牵强解释。商族先祖崇拜鸟图腾，殷墟文化时期还盛行以鸟羽为头饰的巫舞，这才是“美”字的真正由来。我们至今在舞台上看《吕布戏貂蝉》，吕布头饰雉尾，演员摆弄得出神入化，称为“翎子功”。其实，戏剧艺术来自生活，汉代的虎贲将、中郎将、羽林都戴鹖冠，“加双鹖尾，竖左右”（《后汉书·舆服志》），鹖是像雉差不多的黑色鸟，尾羽也很长的。近代少数民族中，还不乏喜欢在头上插鸟羽的，如阿昌族的男子以雉尾为顶饰（景泰《云南图经志书》卷六），黑脚苗喜欢头插白翎（李宗昉《黔记》卷上），哈尼族有头插鸡毛跳舞的习俗（檀萃《滇海虞衡志》卷十二）。这些头饰都见于清代记载，探究其起源，或与原始鸟图腾不无关系。

从前皇帝穿龙袍，皇后戴凤冠，其神圣威严，庄重显赫，端的是气象非凡。但从民俗学的角度看，这种服饰现象却与史进、燕青刺龙刻凤属于同

源异流，也是原始图腾的遗风。只不过在民间，龙、凤的图腾意义消失以后，龙凤的神秘性被漫长的岁月消磨得逐渐淡化，并向杰出人物的象征和吉祥物方面转化；而在统治者方面，则有意识强化其神秘性，力求加以垄断，使之成为王权的象征。在史进、燕青身上，龙凤图腾遗迹更多地表现为审美意义；而在皇帝、皇后身上，龙凤图腾遗迹表现为某种政治意义罢了。

服饰在一定的条件下具有政治意义，龙袍被帝王垄断就是一例。龙袍的前身叫衮衣，只有周王和三公有资格穿，据说这是西周初年周公制礼作乐定下的规矩。衮衣上绣龙还有严格的讲究，周王绣的是升龙，取《周易·乾卦》九五爻辞“飞龙在天”之意。三公虽然位极人臣，却绝不许僭“九五之尊”，只能绣尾朝上头朝下的降龙。后代的龙袍，历朝形制不尽相同。比如清代的龙袍，从兴京城（今辽宁新宾县西）永陵的努尔哈赤朝服像来看，主要的龙纹不是升龙，而是在胸前绣一正龙。以后各清帝的朝服像大致相似。所谓正龙，就是绣出龙头的正面，龙身则盘旋成团，这似乎是稳坐江山的象征了。至于升龙和降龙的纹饰则不甚区分，统称之曰行龙，其含义远不及正龙尊贵，以康熙景陵神路上的文臣武将石塑像为例，他们的服饰上，或衣袖，或下摆，也有行龙纹饰，可见不是清



帝专用的图案。中国最后一件龙袍，与最早的衮衣相隔将近三千年。那是1915年年底，窃据中华民国大总统职位的袁世凯想在次年做皇帝，为了准备在太和殿受群臣朝拜，让北京当时最大的一家服装店——前门大栅栏瑞蚨祥，绣制一套黄龙袍。据张伯驹《续洪宪纪事诗补注》说，袍上绣的金龙，双目皆嵌以珍珠。当时经办人庶务司郭葆昌从中舞弊，用日本的人造珍珠冒充真珠，中饱私囊。其实，龙睛是赝品，也正好是袁世凯伪立帝制的最好写照。

凤冠，正确些说，其实应该叫凤形冠饰。和龙相比，凤受帝王的垄断比较轻些。现在习惯上把龙凤配成一对，是上古崇龙部族和崇凤部族经过长期反复的斗争，最后融合为统一的华夏族的结果。凤的地位次于龙，是因为崇龙的周族战胜崇凤的商族以后，君临中原长达八百年。而崇凤的嬴秦，二世而亡，寿命过于短促。接着统一中国的，是以复活龙图腾起家的刘邦，他编造了自己是赤龙与母亲交配生下的神话，开创了皇帝是“真龙天子”的骗局。汉朝的强大和长期统治，最终奠定了龙凤的主次格局。嬴秦先祖崇拜鸟图腾，这一点《史记·秦本纪》有记载，所以秦始皇进军六国，不建龙旗，而“建翠凤之旗”（李斯《谏逐客书》）。据说，宫中嫔妃插凤钗，也始自秦始皇（马缟《中华古

今注》)。不过古代服饰中凤的形象，并不专用于女性。因为古人认为“雄曰凤，雌曰凰”，凤凰是自有雌雄的，龙也自有雌雄；龙凤分别象征男女两性，是唐代以后逐渐形成的观念。唐朝宰相朝服“饰以凤池”(《旧唐书·舆服志》)且不说，就连民间妇女也喜欢给外出的丈夫做一件双凤衣，这可能是“凤”“逢”音相近，取一个吉祥的意思吧？王勃的《秋夜长》，写一个思妇“为君秋夜捣衣裳”，这位“君”的衣裳质料颇佳，花纹也美，是“纤罗对凤凰，丹绮双鸳鸯”。但是“征夫万里戍他乡”，思妇只能自叹“君在天一方，寒衣徒自香”。鲍溶的《织妇词》说：“百日织彩丝，一朝停机杼。机中有双凤，化作天边衣。”她一心希望这凤凰“双双绕君飞”，又埋怨这么漂亮的衣服，到了“天尽处”，“何人见光辉”。从初唐到中晚唐，妻子给丈夫做双凤衣习俗未变。不过，作为头饰，凤却是为女性所独有的。秦代的凤钗，到汉代发展为以凤凰形象为主的冠饰，为太皇太后、皇太后、皇后祭祀时所戴。晋代的石崇，因为富可敌国，有点僭越了，为爱婢名叫翔凤的，“铸金钗象凤皇之冠”(《拾遗记》卷九)。宋代的后妃，进一步繁化为九翚四凤之饰，翚是羽毛五色的雉。这么一大堆金珠翡翠做的翚啊凤的，顶在头上份量是不轻的。但是，民间的妇女偏爱尝尝这种滋味，宋袁褧、袁颐《枫窗小牍》卷上



凤形冠饰(唐代)

说:“汴京闺阁妆抹”,宣和以后都流行“鬟撑金凤”。这证明帝王对凤的垄断控制不及对龙的严。明清民间婚礼时,新娘盛妆所饰彩冠,也称之为“凤冠”,但是它和皇后的凤冠比,形制的繁简,价值的高低,可就差得远了。



官服上的品级标记

——服饰的等级意义

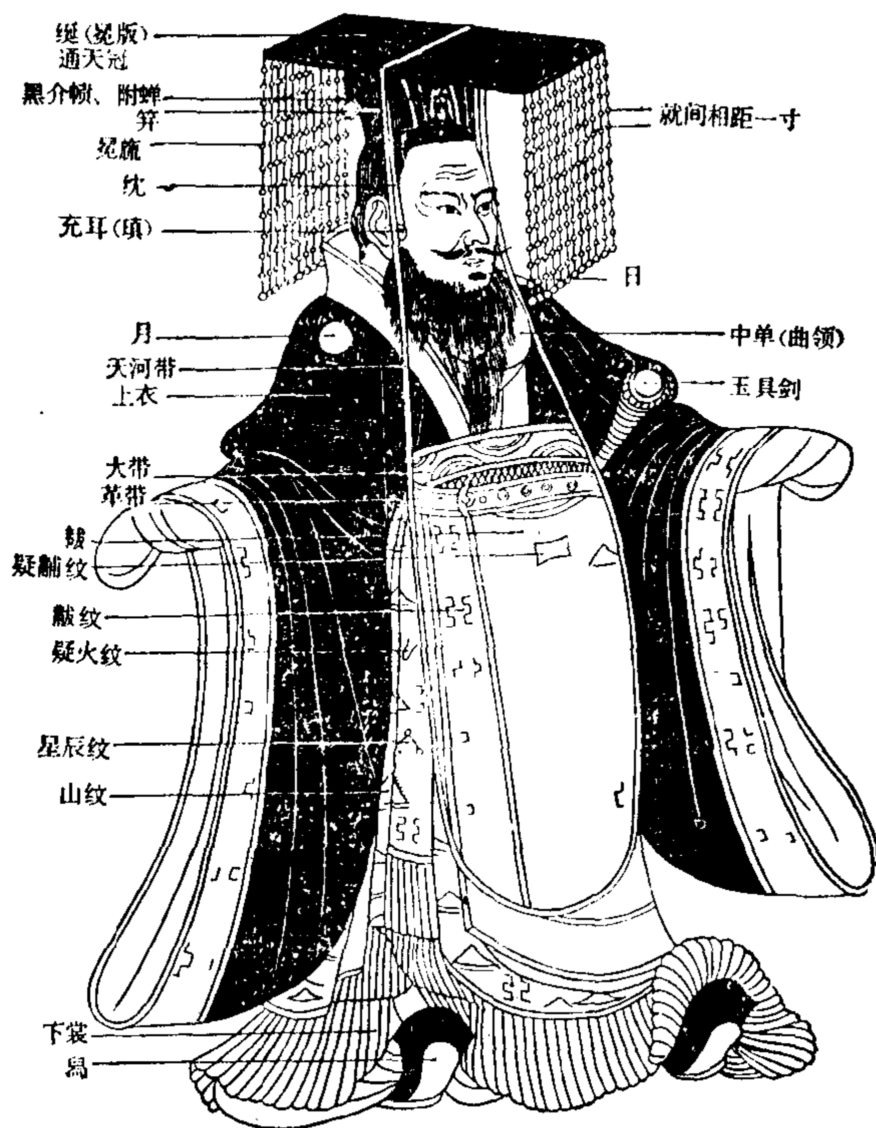
汉高祖刘邦出身低微，乱世出英雄，登上了皇帝宝座。在打天下的时候，他重视武将，讨厌儒生，有人戴了儒冠见他，他竟摘下它往里撒尿（《汉书·郦食其传》）。儒生叔孙通善观风色，知道刘邦这个脾气，在他面前穿短衣，刘邦见了很喜欢。天下坐稳以后，有的武臣在刘邦面前不知上下，宴饮醉酒，争功妄呼，拔剑击柱，一点规矩也没有。刘邦心里着恼，却又无可如何。此时叔孙通就说："儒者打天下不行，保天下有办法。"出主意参照先秦

古制，制定服色礼仪，强化等级制度，臣子朝见天子要遵守严格的礼数，使刘邦深感做皇帝确实威风，不禁叹道："吾乃今日知为皇帝之贵也。"(《汉书·叔孙通传》)在这套礼数中，规定用不同服饰来区别上下尊卑是一个重要内容。所谓"非其人不得服其服"(《后汉书·舆服志》)，"贵贱有级，服位有等，……天下见其服而知贵贱"（贾谊《新书·服疑》)。不仅龙袍凤冠成为帝后的专用服饰，群臣百姓也用服饰来区别上下等级。

在等级社会中，服饰是一个人身分地位的外在标志。人生天赋五官四肢，外貌虽然有别，相差究竟无几。而他戴什么，穿什么，佩什么，在等级森严的奴隶社会和封建社会中，才表明他站在人的阶梯的哪一级。旧时有句俗语："只认衣衫不认人。"反映的就是基于这种社会现象的势利观念。传统戏曲曲艺中这种描写是不少的。《珍珠塔》中的方卿，得志后去见势利的姑母，就特意隐去官服，穿上破衣。至于青天大老爷要深入民间了解疾苦或调查案情，不"微服"，"私访"就不可能了。尊卑贵贱，在等级社会里，常常是在服饰上表示出来的。董仲舒《春秋繁露·服制》说："虽有贤才美体，无其爵不敢服其服。"

据说从舜时开始，衣裳就有"十二章"之制。十二章就是十二种图案。由于这件事记在《尚书·益

稷》上，从汉代起，大儒孔安国和郑玄等人对原文的理解就不一样，又无实物可证，后人就没有一致的说法。我们采取孔安国之说，十二种图案是日、月、星辰、山、龙、华虫（即雉）、藻（水草）、火、粉、米、黼（斧形）、黻（亚形），天子之服十二种图案都全，诸侯之服用龙以下八种图案，卿用藻以下六种



冕　服

图案，大夫用藻火粉米四种图案，士用藻火两种图案。上可以兼下，下不得兼上，界限十分分明。这些图案的意义，古人说法也不一致，估计和古代的巫术有关。“日”、“月”、“星辰”代表天，“山”古人认为是登天之道，历代皇帝都要到泰山去封禅，这四种图案是皇帝独用的。“龙”是王权的象征，“华虫”近于凤，这两种图案先秦古制是天子、三公诸侯才能用的，天子用升龙，三公诸侯只能用降龙。“黼”据说以斧形象征决断，“黻”据说以亞相背之形象征善恶分明，要卿以上身分才用得。“粉”、“米”代表食禄丰厚，要大夫以上身分才用得。“藻”有文饰，“火”焰向上，要士以上身分才用得。平民穿衣，不准有文饰，称为白衣，所以后来称庶民为白丁。“谈笑皆鸿儒，往来无白丁”（刘禹锡《陋室铭》），是封建士大夫标榜自己身分和风雅的句子。

生活在今天社会里的人，很难想象古人连穿什么样的衣服也是身不由己的。不仅图案，就是颜色和质料，对不同身分的人规定也不同。今天的商人财大气粗，穿得比机关干部、专家教授阔气的有的是。他怎么知道二千多年前，汉高祖八年三月到洛阳，看到商人穿得很华丽，当即下令“贾人毋得衣锦绣、绮縠、絺紵、罽”（《汉书·高帝纪》）。“士、农、工、商”，商贾位居四民之末，社会地位很低，尽管有钱，买得起锦绣绮縠，却不准他

们穿。平民只准穿布衣，诸葛亮《出师表》说："臣本布衣，躬耕于南阳。"布衣成了庶民的又一代称。不过，旧社会里"钱能通神"，尽管历代对庶民的"服禁"多如牛毛，最终对有钱的商人往往还是禁而难止。至于寒士、农民、百工，穷得"短褐不完"，不禁止他也穿不起丝织品。

春秋战国时礼崩乐坏，楚国令尹公子围参加几个诸侯国的盟会时，擅自用了诸侯一级的服饰仪仗，受到各国与会者的指责。鲁国的叔孙穆子说："楚公子美极了，不像大夫了，简直就像国君了。一个大夫穿了诸侯的服饰，恐怕有篡位的意思吧？服饰，是内心思想的外在表现啊！"穆子料得不错，公子围回国就弑了郏敖，自立为君，就是楚灵王（《左传》昭公元年，《国语·鲁语下》）。后来，历朝都把服饰"以下僭上"看作犯禁的行为，弄得不好会丢脑袋。据说，曹植的妻子违反当时的规定穿了不该她穿的绣衣，被曹操看见，"还家赐死"（《三国志·魏书·崔琰传》注引《世语》）。曹操自己犯法可以"以发代头"，对儿媳妇倒执法不阿起来。有的朝代惩罚轻些，如元朝律令，当官的倘若服饰僭上，罚停职一年，一年后降级使用；平民如果僭越，罚打五十大板，没收违制的服饰，"付告捉者充赏"（《元史·舆服志》）。即令某些时期法令稍松弛，服饰僭上至少也要受舆论谴责。李义山

《杂纂》说："仆子著鞋袜，衣裳宽长，失仆子样。"照当时规矩，仆人只该打裹腿，穿短衣，稍稍穿得像样些，就要被讽刺为"失本体"。清代的郑绩批评当时人画"西施浣纱图"，把西施画得"满头金钗玉珥，周身锦绣衣裳"(《梦幻居画学简明》)。西施未入吴时，起初只是一个村姑，画了后来馆娃宫贵人的服饰，身分对不上，就违反了历史的真实。

历代官服上的等级标志标记不尽相同。"十二章"古制后来被改革掉了。如明代官员的公服用花来表示。一品官用圆径五寸的大独科花，二品用三寸的小独科花，三品用二寸没有枝叶的散花，四品五品用一寸半的小杂花，六品七品用一寸的小杂花。八品九品没有花，上海俗语所谓"呒啥花头"。这是上朝奏事、谢恩时穿的。官员平时办公穿的常服图案又有不同，文官一律用鸟类来区别等级高低：一品仙鹤，二品锦鸡，三品孔雀，四品云雁，五品白鹇，六品鹭鸶，七品鸂鶒，八品黄鹂，九品鹌鹑；武官一律用兽类来划分上下不同：一品二品狮子，三品四品虎豹，五品熊罴，六品七品彪，八品犀牛，九品海马。这倒真应了文武百官无非都是皇帝的羽翼爪牙。除此之外，冠饰、束带、佩带物等等，在在都以不同形制有等级之分。如清朝冠顶上东珠的多少有无，宝石的颜色大小，从皇子亲王到七品芝麻官，都按身分的尊卑贵贱有严格的

规定。八品以下，珠也没有，宝石也没有，是个光顶子。在这样的官场、这样的社会里，又怎么不叫人“只认衣衫不认人”呢？

这种以服饰分等级的现象，不仅官场有，老百姓中也时兴。鲁迅笔下咸亨酒店里的顾客就分成两等：上等人是穿长衫的，下等人是穿短打的。衣着不同，待遇也不同：穿长衫的是坐着喝酒的，穿短打的是站着喝酒的。穿长衫而坐不起雅座，只好站着喝的，只有孔乙己一个人。他没有自食其力的本事，实际上比穿短打的更潦倒，一只脚已经站在社会阶梯的最底层，但他是万万不肯脱下那破旧的长衫的，他放不下“之乎者也”那点架子，另一只脚还要竭力在稍上边一层阶梯上挨个边儿。

《红楼梦》第一回甄士隐解《好了歌》道：“因嫌纱帽小，致使枷锁扛。昨怜破袄寒，今嫌紫蟒长。”等级社会中透过服饰的变换，演出了多少人间悲喜剧。



从"禹入裸国"的故事谈起

——服饰的民族性

从战国末年的《吕氏春秋》(《贵因》篇),到东汉应劭的《风俗通义》(《太平御览》卷六九六引佚文),前后四百余年间,流传着一个"禹入裸国"的故事。说大禹到了裸国,尊重当地的习俗,脱掉衣裳进去;离开裸国时,才重新穿戴上衣冠。这当然只是一个故事,是战国秦汉大一统形势下,华夏族渗入到岭南地区的产物。《礼记·王制》说:"中国戎夷,五方之民,皆有性也,不可推移。"接着描写说:东方的夷人"披发文身",南方的蛮人"雕题(在额上刺

花纹）交趾”，西方的戎人“披发衣皮”，北方的狄人“衣羽毛穴居”。所谓“五方”，就是四方加上中原。华夏族接触四方异族，发现他们各有习性，而且“不可推移”，难以强令改变，于是有识之士为了要处理好与异族的关系，提出要“入其国者从其俗”，这样，即使到了“夷狄徒裸之国”，也就能“无所困”了（《淮南子·齐俗训》）。

不同民族的生活习性为什么不同？《礼记·王制》提出是因为“天地寒暖燥湿、广谷大川异制”的缘故，从地理环境上去解释服饰的民族性。这有一定的道理。《列子·汤问》说：“南国之人祝（断）发而裸，北国之人鞨（帕）巾而裘，中国之人冠冕而裳。”裸国只能是在南方热带亚热带地区。其具体位置，根据古代史书记载，大致在今广西壮族自治区境内，再往南，还牵涉到中南半岛的某些地区。《史记·南越尉佗列传》记南越王赵佗的话，有“瓯骆裸国”之说。秦汉时的瓯骆，有人认为就是广西壮族的先民。广西宁明县花山上有一片面积很大的神奇壁画，上面画的人像就都是裸体的。《梁书·诸夷传》则说：“扶南国俗本裸体，文身披发，不制衣裳。”扶南国的位置在今柬埔寨。说是裸体，其实是半裸（见《汉书·西南夷两粤朝鲜传》），下身还是用什么东西掩一掩的。热带亚热带的古代民族有过裸身习俗，这与地理环境当然

有关。但是，更重要的还是在于这些地区当时的生产力还较落后，经济活动多捕捞水产而方式较原始，生活水平和文明程度都不那么高，风气又闭塞的缘故。一旦这些条件改变了，即使地理环境不变，裸国的习俗也不是“不可推移”的。历史发展已经证明了这一点。

服饰文化是一个民族个性的重要标志之一。服饰作为一种民俗现象，具有鲜明的民族性。华夏族的得名，为什么在“夏”前要加上一个“华”字，就和中华古代的服饰与四方异族相比在质料上、色彩花样上都更华美直接有关。这本身就显示了华夏古族的生产力、生活方式和审美意识在当时都处在比较先进的水准上。

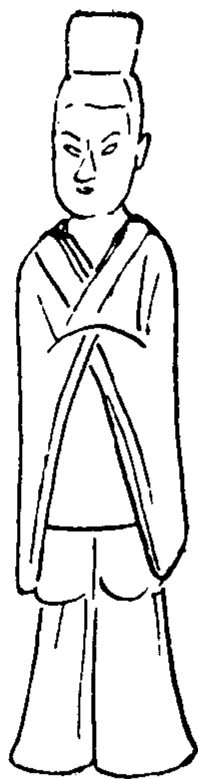
服饰文化的民族性，是战国秦汉时代的文人经常议论到的一个话题。《庄子·逍遥游》说，有个宋国人把一种名叫“章甫”的殷族传统玄冠贩卖到越族居住地去，因为古越人的习俗是剪短发不戴冠的，这批货物就成了无用之物。《淮南子·说山训》把这则寓言加工一下，说鲁国有夫妇俩，男的有一手制冠的好手艺，女的精于织履，由于迁徙到越国去，陷入极度穷困之中。因为越人不仅不戴冠，还习惯打赤脚。《说苑·反质》又稍加改头换面，重复了这个故事。他们翻来覆去讲入境不问俗，服饰生意就没法做的道理，当然还寓有以小

喻大的含意在内。

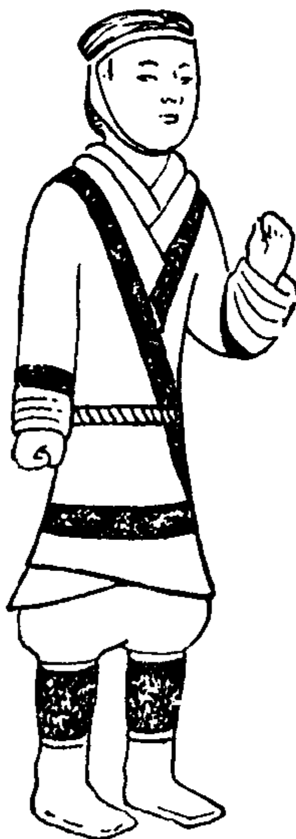
古书称扬华夏族尊重少数民族的服饰文化，除了提倡“禹至裸国，裸入衣出”这种方式外，对异族使者入境，则提倡允许他们保留本民族的装束。据说越王勾践派廉稽为使者到楚国去，楚国接待的官员轻视越国是“夷狄之国”，对廉稽说：“你要见楚王，必须按照我们的习俗戴冠，否则大王不接见。”廉稽说：“越国地处江海之陂，经常与鱼鳖等水产品打交道，所以文身剪发，没有戴冠的习惯。现在来到贵国，一定要我戴冠才能见大王，不戴不能见。那么，贵国的使者到越国来，也逼着他文身剪发才让见我们大王，这样做合适吗？”楚王听他这么讲，立即披衣出来接见（《韩诗外传》卷八）。《说苑·奉使》也载这个故事，但人名不同。在民族交往中尊重对方的服饰习俗，是中华民族的优良传统。唐代长安外国的使者和商人很多，唐德宗贞元十四年下诏令给鸿胪寺：“蕃客至京，各服本国之服。”要求他们穿本民族的服装。

不同民族长期交往，服饰文化互相影响和渗透，甚至有意借鉴和模仿，都属势所不免。加以华夏族和后来的汉族在自身形成过程中原本就曾不断地与邻近的异族杂居并相融合，因而华夏族（汉族）的服饰文化在民族特色这一个大层次下，还具有极其多样的地方特色。例如，春秋战国时

期的楚文化，就是华夏文化的一个地方分支，楚地的服饰，就有鲜明的地方特色。拿冠来说，楚冠的形制和中原的就不同，被中原人称为“南冠”。春秋时，楚国的钟仪在一次战争中被郑国俘获，后来押送到晋国，囚禁了两年，他不改乡俗，始终戴着南冠，晋国的范文子称赞他“不背本”，“不忘旧”，是个“君子”(《左传》成公九年)。战国后期，吕不韦搞政治投机，扶助秦国在赵国的人质异人回归秦国，获得太子的身分，很关键的一着就是看准当时秦国王后华阳夫人原籍楚国，因而教异人穿了楚服去见她。华阳夫人一见异人的穿着，就“悦其状”，当即把他改名为“楚”，并认他为干儿子(《战国策·秦策五》)。可见，服饰的地方特色，可以勾起乡土情，也可以寄托乡土情；特别

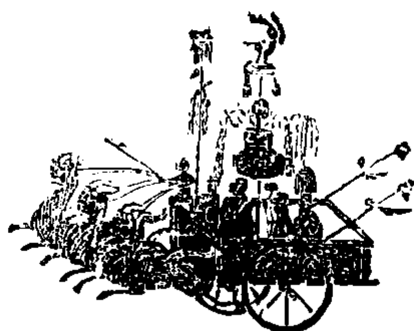


右衽



左衽

在远离故土的他乡。这同样也说明一个民族的服饰文化，在该民族心理中占有何等重要的位置。孔子说："微（没有）管仲，吾其被发左衽矣。"衽就是衣襟，古代上衣的款式，是交领斜襟，华夏族向右掩，称为右衽；夷人向左掩，称为左衽。管仲曾辅佐齐桓公"尊王攘夷"，遏止夷人势力，巩固华夏族在中原的统治，所以孔子称赞他。在孔子心目中，服饰文化是一个民族存在的标志，是应该十分珍视的。



上阳宫人的“时世妆”

——服饰的时代性

服饰文化具有民族特色，但民族特色从来不是一个僵化的概念。它在诸多因素作用下，总是在继承中有所发展，在稳定中有所变化。特别是服饰，更是与时迁移，推陈出新，外来的影响，自身的代谢，使它变化不居。纵观历史，社会生产不断发展，物质生活不断丰富，人对改善生活、美化生活的要求永无止境。这是服饰呈现时代性的根本原因。就拿湖南长沙出土的西汉丝绵袍来说吧，面料烟黄色，右衽斜襟，这在当时无疑是华

贵的衣着；但今天看来，它的款式实在笨拙，它的色彩也显得黯淡。令人深信服饰美具有极为明显的时代性。

白居易有一首新乐府《上阳白发人》，写一个宫女在上阳宫里空度四十五个春秋，最后“红颜暗老白发新”的悲剧。早在玄宗末年，她入选宫中，当时还是个“脸似芙蓉胸似玉”的少女，谁知“未容君王得见面，已被杨妃遥侧目”，从此“妒令潜配上阳宫”，决定了她“一生遂向空房宿”的命运。在她六十岁时，已是德宗贞元年间，只因数她“宫中年最老”，获赐“女尚书”的头衔。白居易满怀同情地描写她身上仍是天宝末年进宫时的“时髦”打扮：“小头鞋履窄衣裳，青黛点眉眉细长。外人不见见应笑，天宝末年时世妆。”韶华易逝，四十五年光阴一晃而过，外面的服饰已经大变样了。天宝年间，贵族士民竞尚胡服，妇女衣衫“衿袖窄小”《新唐书·五行志》)；经历了安史之乱以后，民间心理对胡服产生反感，到贞元年间变为“时世宽妆束”(白居易《和梦游春》)。妇女的画眉，天宝年间尚细长，《长恨歌》写唐明皇思念死在马嵬坡的杨贵妃，有“芙蓉如面柳如眉”之句，柳眉状其细长，可以参证。到贞元年间，眉样也变了，细长型已不再时髦，让位给了短阔型，元稹《有所教》“莫画长眉画短眉”之句，可以参证。上阳宫人身居深宫，闭锁不



天宝年间流行细眉额上妆饰称“花钿”(张萱《捣练图》)



贞元年间流行阔眉(周昉《簪花仕女图》)

出，对外界服饰的变化全不知情，在她那小天地里仍然保持四十五年前的装束打扮。“外人不见见应笑”，这句话里包含着很多的辛酸。

服饰的变化，有的是改朝换代造成的，每个朝代开国皇帝上台，都要来一番“改服色，定服制”的措施，服饰是其中重要的方面。但古今服饰变化，大量的是时尚习俗自然推移造成的。大致上社会处于经济停滞，政治禁锢，对外交往封闭的状态时，服饰的变化较为缓慢；反之，处于经济发展，政治宽松，对外交往开放的状态时，服饰变化的节奏可以极为迅速。隋唐时期正属于后一种，白居易诗中使用“时世妆”一词，就反映了当时服饰与时推

移、与世流迁的社会现象。

对服饰的时代性作历史的考察，是一门学问。考古学家往往利用这一点判定出土文物的年代。《隋书·崔廓传》记载：隋炀帝大业四年，蓝田县县令王昙在蓝田山中发现一个玉人，长三尺四寸，着大领衣，头上戴帻(盖发的头巾)。王昙上奏炀帝，炀帝诏问群臣，个个不知所以。只有崔赜回答："汉文以前，未有冠帻"，所以这是汉文帝以后制作的东西。他又引魏卢元明《嵩高山庙记》说："有神人，以玉为形，像长数寸，或出或隐，出则令世延长。"断定玉人乃是岳神，如今出现是隋朝天下皇祚久长的征兆。此论一出，"百官朝贺，天子大悦"，着实热闹了一番。谁知不到十年，隋炀帝就亡国亡身了。崔赜引经据典把玉人附会为岳神，阿谀皇帝，是不足取的。但他从服饰来判定玉人年代上限的方法，是可取的。不过，从《汉官仪》的记载来看，帻是"古之卑贱执事不冠者之所服"，后来它进入上层社会，也不始于汉文帝，而始于汉元帝，据说"元帝额上有壮发，不欲使人见，乃使人进帻，群僚随焉"。那么，崔赜所说的"汉文"，或是"汉元"之讹。

影视艺术中的历史剧，历史小说，以历史人物为题材的绘画雕塑等艺术品，都牵涉到人物的服饰描绘是否符合历史真实的问题。一个作家或艺

术家如果对服饰的时代性没有准确的把握，势必影响他在创作中成功地再现历史人物、历史风貌。唐初有个著名画家阎立本，最擅长写真，李世民还是秦王时，他为秦府十八学士画像，杜如晦、房玄龄、陆德明、孔颖达、虞世南这些名士学者，一个个在他笔下栩栩如生；李世民做皇帝后，他又在凌烟阁为唐朝二十四个开国功臣画像，长孙无忌、李靖、李勣、尉迟敬德、秦叔宝这些风云人物，又一个个在他笔下呼之欲出。由于当代人还在世，或没世未久，画得稍有不像，人易于看出。而他终以维妙维肖的画技名动京师。因为对象的形貌神态，是他所熟知的；对象的服饰，是他所惯见的。他的哥哥阎立德，还是唐高祖得天下后设计制造衮冕大裘等六服的主要负责人，对当代的



唐画《关山行旅图》中的帷帽



宋画《清明上河图》中的帷帽



明摹《胡笳十八拍图》中的蔡文姬，帷帽与东汉末年的服饰不合

服饰，阎立本自然是熟谙在胸。但是这样一个名噪一时的大画家，在画历史人物时，却出过一点小纰漏。唐睿宗的时候，左庶子刘子玄曾抨击他的《昭君出塞图》，症结就在服饰上。刘子玄说："画昭君入匈奴，而妇人有施帷帽者。帷帽创于隋代，非汉室所用。"一代大手笔，由于忽略了服饰的时代性，让历史人物穿上了时装，总不免落下话柄。

清叶梦珠《阅世编·冠服》说："一代之兴，必有一代冠服之制。其间随时变更，不无小有异同，要不过与世流迁，以新一时耳目。其大端大体，终莫敢易也。"他在这里对"一代冠服之制"作了剖析：一是在一个较大的时间跨度内服饰形式大致上有个规范；二是在其间各个较小时间段上服饰形式每每会随时变更。这两方面的统一，就形成了我们所说的服饰的时代性。



“城中好大袖，四方全匹帛”

——服饰的流行性

从古至今，服饰在不断变化。服饰的变异性，从纵的方面说，表现为时代性；从横的方面说，则表现为流行性。服饰恐怕是人类社会生活中最容易形成流行趋势的现象。爱美之心人皆有之，装束打扮形之于外，人所共见，一种一新耳目的式样，一个争奇斗艳的变革，很容易造成竞相模仿的效应。

细加剖析，服饰流行包含变异和趋同两个过程。葛洪在《抱朴子·讥惑》中描写东晋服饰流行

的情况说："丧乱以来，事物屡变，冠冕衣服，袖袂裁制，日月改易，无复一定。乍长乍短，一广一狭，忽高忽卑，或粗或细。所饰无常，以同为快。其好事者，朝夕仿效。"这段话中，所谓"屡变"、"改易"、"无常"，就是指的变异，所谓"以同为快"，"朝夕仿效"，就是指的趋同。

在封建社会中，服饰变异的策源地，往往是宫廷或京师。所谓"城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛。"(《后汉书·马援传》) 白居易《时世妆》也说："时世妆，时世妆，出自城中传四方。"这"城中"指的就是京师。所以王安石说："京师者，风俗之枢纽也。……且更奇制，夕染诸夏。"(《风俗》)陈舜卿也说："今夫诸夏必取法于京师，所谓京师则如何？百奇之渊，众伪之府。异装奇服，朝新于宫廷，暮仿于市井，不几月而满天下。"(《都官集·敦化》)流行本来就是指从点到面的迅速传播，服饰翻新从宫廷到市井只在朝暮之间，从京师到天下也"不几月"，这在信息传递较缓慢的古代或者说得有点夸张，但也可见一斑。

《韩非子·外储说左上》说了个寓言：齐桓公喜欢穿紫衣服，于是一国之中全都穿起紫衣服来。弄得一匹紫帛的价格，比五匹素帛还要贵。齐桓公觉得这样很成问题，就请教管仲。管仲说："你

想改变这个局面，为什么不试着不穿紫衣服呢？你对左右说：‘吾很讨厌紫草（染料）的气味。’”齐桓公照着做了。当天，宫廷里的官员就不穿紫衣服了；第二天，都城里没有人穿紫衣服了；三天以后，国内没有一个人再穿紫衣服了。这个寓言，说明服饰流行也有个上行下效的现象。甚至“上有所好，下必甚之”。所以《风俗通义》佚文又有“赵王好大眉，民间半额；楚王好广领，国人皆没颈；齐王好细腰，后宫有饿死者”之说（《太平御览》卷三八九引）。这样的趋同和流行，起支配作用的已经不是审美价值，而是某种政治因素了。但这仍然属于服饰流行现象，因为“上行下效”也好，“上好下甚”也好，都是一种自发的趋同。据说，明太祖一次接见元代遗老杨维桢，看到他戴的是自行设计的黑布方巾，就问这叫什么巾，杨维桢编了句吉利话：“这叫四方平定巾。”明太祖大为高兴，认为是好口彩，立即颁式天下。还有一次，明太祖微服私行，到神乐观看见一个道士正在结网巾，也问这是什么，道士回答说：“这是网巾，用它裹头，可以万发俱齐。”“发”和“法”谐音，天下初定之际，正需要“万法俱齐”，这又是好口彩，于是明太祖又颁式天下。这两种头巾式样在明朝三百年间通行天下，但它是朱元璋下诏令推行的，不是自发的趋同，就不属于我们所讨论的“流行性”的范围。

东汉名士郭林宗，道德学问都受人尊敬。《后汉书》记载他的事迹，有三个地方用了“千”：一次从洛阳归乡里，送行的人光是车就有“数千两”；桓帝时党锢事起，郭林宗闭门教书，弟子“以千数”；他去世后，四方之士来会葬的，有“千余人”。这三个“千”，说明他在士阶层中是个有影响的人物。一次，外出遇雨，他临时把所戴巾的一角垫起，看见的人就立即仿效，一传十，十传百，成为一时流行的式样，当时称为“林宗巾”。巾本是平民百姓和在野士人所戴，到了汉末，一些王公大臣甚至袁绍这样的军阀，也都附庸风雅，戴起巾来。顺帝至桓帝年间，权臣梁冀势倾一时，骄横跋扈，不过他倒是个“领导服装新潮流”的人物，曾自行设计过埤帻、狭冠、折上巾、狐尾单衣等服饰。他的妻子孙寿，更是一代尤物。《后汉书》称她“色美而善为妖态，作愁眉、啼妆、堕马髻……以为媚惑”，先在京师流行开来，然后“诸夏皆仿效”。愁眉，是把眉毛画得“细而曲折”（《太平御览》卷三六五引《风俗通》），猜想起来，既然称“愁”，眉尖大约还有些颦蹙；啼妆，详情史书无载；堕马髻，据晋代的崔豹说，他那个时代已没有人梳了，又说“倭堕髻”可能是“堕马髻”的余形（《古今注》卷下）。南朝梁萧子显的《日出东南行》中，确实也有“逶迤梁家髻”的诗句。倭堕、逶迤，古音近同。但是汉

代乐府《陌上桑》中美丽的罗敷梳的就是"倭堕髻"，如果崔豹所说属实，倒可以据此推定《陌上桑》产生的年代。到了唐代，又流行过堕马髻。白居易《代书诗一百韵》说："风流夸堕髻，时世斗啼眉。"自注："贞元末，城中复为堕马髻、啼眉妆。"这大概是沿用汉代旧名，未必就是孙寿梳的发式了。不过这也揭示出服饰流行有时呈现出一种以复古为时髦的周而复始现象。



堕马髻(唐)，一说为抛家髻(周昉《调琴品茗图卷》)

艺术来自生活，但对生活又有极大的影响。南朝陈有个美术评论家姚最，写了一本《续画品》，对谢赫的人物画大为赞赏。他说谢赫画的仕女图，"丽服靓妆，随时变改；直眉曲鬓，与世更新"，能使"委巷逐末，皆悉效颦"，对服饰、发式的流行起了很大的示范作用。唐朝有个公孙大娘，以舞剑器轰动一时。剑器舞的服装，是经过艺术加工的美丽军装，司空图有一首《剑器》诗说："楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装。"写的就是因为舞蹈家

的表演使人倾倒，使舞蹈的服装在妇女中流行起来。

有些服饰流行现象与特定时代的社会心理有关。比如，唐代中叶以后妇女发式时兴一种“抛家髻”，这与安史之乱后连年战祸，家破人亡的社会悲剧增多有关。陆游《老学庵笔记》说：“宣和末，妇人鞋底尖以二色合成，名‘错到底’。”这也是北宋末年人民对时局不满的社会心理在起作用，使这种鞋子式样流行一时。

从上面所说的我们可以看到，人们在某一特定时期内崇尚某一种装束打扮，往往受较审美意识复杂得多的各种社会观念的影响。醉心于竞尚时新，除了对美的追求以外，有时可以表现出某种思想倾向，有时也可以表现出各种低品位的格调，诸如精神空虚，趋奉争宠，虚荣心，盲目模仿，附庸风雅等。但是在封建社会中，服饰流行对等级制度和等级观念是一种冲击，有着不容忽视的积极意义。从宏观上说，也是社会物质生活、精神生活不断丰富的表现之一。

服饰流行往往是一时的。时新了一阵，好事者又会策动新的变异，造成新的趋同。正如清人贺贻孙说的：“朝槿不及夕荣，春桃不及夏秀，当其趋新之时，已知其必故矣。”(《水田居士文集·与友人论文第二书》)服饰流行也是花开自有花落

时。所以郑板桥说："切不可趋风气，如扬州人学京师穿衣戴帽，才赶得上，他又变了。"(《与江宾谷、江禹九书》)这确是脱俗之谈。但在这世界上，未能免俗的人究竟占多数，所以服饰流行现象总是不会停止。



“文质彬彬”

——儒家对服饰的审美观

据说，孔子带着弟子去访问子桑伯子。子桑伯子既不戴冠，也不穿出客的衣服。孔门弟子说：“夫子为什么要来见这样一个人呢？”孔子说：“这个人质美而无文，我要说服他，使他文起来。”孔子走了以后，子桑伯子的门人很不高兴，说：“先生为什么要接待孔子呢？”子桑伯子说：“这个人质美而文繁，我要说服他，使他去掉文。”这个故事见于刘向《说苑·修文》。子桑伯子的名字，《论语·雍也》篇出现过一次，孔子只说他“简”。孔子去拜访他

的事，大概是后人据此编出来的。故事中的孔子和子桑伯子，在“质”要美这一点上没有不同意见，分歧在于一个认为服饰要“文”，一个认为服饰要去掉“文”。这大致反映了儒家和道家对服饰美的看法。

还有一个故事，说子路穿了非常气派的衣服去见孔子，孔子教训他说：“你衣服太华丽，满脸得意的神色。天下还有谁肯向你提意见呢？”子路听了，赶快走出去，换了一身合适的衣服进来，人显得谦和了。孔子要他记住：爱表现自己的人，是小人而不是君子。这件事记在《荀子·子道》篇，《韩诗外传》和《说苑·杂言》也都引用了。

孔子要说服子桑伯子穿戴讲点文饰，又批评子路穿戴得太气派，这中间好像有点矛盾。其实，孔子对服饰的审美观，正表现在矛盾的统一中。他说过一句名言：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。”在他看来，子桑伯子是“质胜文”，而子路盛服矜色是“文胜质”，都不合他的审美要求。

在孔子的学生中，曾子比较贫穷。《庄子·让王》说他住在卫国时十年没做新衣，以致一正冠那冠带就断了，一拉衣襟臂肘就露出来了，一穿鞋鞋跟就裂开了。《说苑·立节》说：曾子穿了破旧的衣服种地。鲁国的国君派人送上俸禄，让他把衣

服修一下。曾子不接受。使者第二次又去，说："先生并不是向人求的，是别人送上门来的，为什么不接受呢？"曾子说："我听说：拿了人家的就怕人，送了人家的瞧不起人。即使赏赐给我并不因此瞧不起我，我收下了能不怕吗？"到底没接受。孔子听了说："曾参的话，足以保全他的节操。"可见，孔子虽然要求君子"文质彬彬"，但在没法两全的情况下，他首先看重的还是"质"。这就是董仲舒说的："质文两备，然后其礼成。……俱不能备而偏行之，宁有质而无文。"(《春秋繁露·玉杯》)

董仲舒是西汉大儒，但是在有些重要问题上有点把儒家的学说神学化。扬雄对他很不以为然，曾不指名地讽刺他穿了孔子的衣裳冒充孔子："有人焉，自云姓孔而字仲尼，入其门，升其堂，伏其几，袭其裳，则可谓仲尼乎？曰：其文是也，其质非也。敢问其质？曰：羊质而虎皮，见草而悦，见豺而战，忘其皮之虎矣。"(《法言·吾子》)羊披上了虎皮，看见草就喜欢，看见豺就发抖，本质上还是羊。

文指一个人服饰的美，质指一个人资质的美。孔子曾经评论士有五种"失其美质"的行为，包括"势尊贵者"不爱民行义而"暴傲"，"家富厚者"不救贫赈穷而"侈靡无度"，"资勇悍者"不保卫君主奋力攻战而"侵凌私斗"，"心智慧者"不正正当当

出点好主意而“事奸饰诈”，“貌美好者”不治理政事接近民众而“蛊女纵欲”(《韩诗外传》卷二)。可见，孔子认为贵而能义，富而能仁，勇而能忠，智而能端，貌美而能正，都属于“美质”。凡有这些美质的人，再加之以美的服饰，就是文质彬彬的君子。凡“失其美质”的人，即使穿戴华丽的服饰，总归是“文胜质”，算不得君子。儒家重视服饰美，也重视资质美。在这一点上，屈原的审美观倒是和儒家相通的。他说：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能(通“态”)。”屈原是在内美的基础上，十分重视修饰自己外表的。从儒家的观点看，“盛服”而不仁不义，挥霍浪荡的“纨绔子弟”，“绣花枕头一包草”之类，从总体的审美把握上看都是不美的。《刘子·言苑》更认为长得不好看的人，浓装艳抹也是枉然：“红黛饰容，欲以为艳，而动目者稀……由于质不美也。质不美者，崇饰而不华。”在古代文献中，讨论与“文”(服饰)相对的“质”时，若是男性，往往指他的内在素质；若是女性，则往往指她的天赋外形。

儒家在服饰上文质统一的审美观，并不是超阶级的，而与等级观念紧密地纠缠在一起。“质胜文则野”的“野”，古代注释家解释为“野人”，孟子说：“无君子莫治野人，无野人莫养君子。”(《孟子·滕文公》)这“野人”指的是郊野之人，即农业生产

者。在孔子眼里，这种人恐怕是轮不上称道其“质”的。能够以质胜文的“野人”，大概指的是在野之人，即隐逸之士。子桑伯子，就是这样的“野人”。“文胜质则史”的“史”，古代注释家解释为“史官”。周代的史官身分并不很高贵，太史不过是下大夫之职，御史只是中士之职。但史官要执掌祭祀，祭祀活动是国家的重大典礼，史官要陪同天子上迎天神，下接地祇，穿的祭服十分华贵，超过他的实际身分。孔子把史官当作“文胜质”的典型，大概是这样来的。这种比喻，完全是等级观念的产物。荀子认为“人之情”都“衣欲有文绣”（《荀子·荣辱》），但不可能人人都穿文绣的衣服，必须“贵贱有等，长幼有差，贫富轻重皆有称”，“故天子朱裷衣冕，诸侯玄裷衣冕，大夫裨冕，士皮弁服”（《富国》），“修冠弁衣裳，黼黻文章，雕琢刻镂，皆有等差”（《君道》），天地所生的财物，必须“上以饰贤良”，让那些治人者穿得漂漂亮亮，对“下”呢，只要“养百姓而安乐之”就可以了（《王制》），不能让他们穿得很好。特别“为人主上者”，“不美不饰”，就“不足以一民”（《富国》），更应该享用最美的服饰。这样，儒家在服饰审美上的文质统一论，具有为巩固等级制度服务的意义，是十分明显的了。



“被褐怀玉”

——道家对服饰的审美观

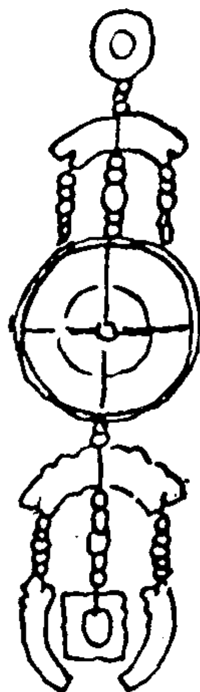
儒家重视服饰美，受到墨子和庄子的非难。墨子抨击当时的王室贵族“厚作敛于百姓，暴夺民食之财以为锦绣文采，靡曼衣之”，与古代“圣人为衣服适身体、和肌肤而足矣”的实用目的相背(《墨子·辞过》)。他更借晏婴之口直接批评孔子：“孔某盛容修饰以蛊世，…… 其学不可以导众。”(《非儒上》) 庄子则巧妙地运用寓言，讽刺儒者口头上讲“文质彬彬”，实际上有其文而无其质。《庄子·田子方》说：庄子去见鲁哀公，鲁哀公告诉他：“鲁

国多儒士，不大有人会实行先生的主张。”庄子说：“鲁国儒士极少。”哀公说：“你不见举国都穿儒服，怎么说儒士少呢？”庄子说：“我听说：儒者戴圆冠，表明他们知天时；穿勾鞋，表明他们知地形；佩玉玦，表明他们有决断能力。但是，真正有道的人未必穿儒服，穿儒服的人未必真正懂得道。您要是以为我说得不对，何不号令全国：凡是无此道而穿此服的，一律死罪？”于是哀公号令下去。五天以后，鲁国没人再敢穿儒服，只有一个人儒服装束立在哀公殿门外。哀公召他进来，问以国事，千转万变，难不倒他。庄子说：“以鲁国之大，儒者只有一个罢了，能说多么？”

墨家代表当时劳动生产者的利益，只看重服饰的实用意义，对凡是“非为身体，皆为观好”的服饰美，持全盘否定的态度。这未免偏激了一点。《墨子》佚文有“衣必常暖，然后求丽”的话（孙诒让《墨子间诂·附录》辑引），似乎在温饱之余，也稍为触及到一点有关服饰的审美心理，可惜没有进一步阐发。因此，在对服饰的审美观上，墨家拿不出像样的美学理论与儒家相抗衡。道家则有自己的审美观，这就是《老子》第七十章提出的“圣人被褐怀玉”。

褐是古代下层社会的衣着。“无衣无褐，何以卒岁”（《诗·豳风·七月》），褐是贫民、农奴过冬

御寒的最低要求。它通常用麻或兽毛捻成线，再编织缝制而成，质地粗陋，常与锦绣对举。《史记·平原君列传》描写战国时赵国贵族与邯郸贫民生活悬殊，就举贵族“婢妾被绮绣”，“而民褐不完”为例。在儒家看来，被褐当然无“文”。玉则是古代上层社会的佩饰。《礼记》说：“君无故玉不去身。”（《曲礼》）“古之君子必佩玉。”（《玉藻》）为什么呢？因为“君子比德于玉”（《聘义》），玉润泽、有光、扣之声音清扬，是“君子”人格美的象征。老子提出“圣人被褐怀玉”，一方面是与贵族“衣绮绣”、“必佩玉”相对立，有反对佩戴玉饰的实在意义；另一方面，“怀玉”又具有象征意义，指人内在的道德美、品格美。道家的审美观强调质，重视内美，而要求去掉文饰，反对形式上的繁缛。



古代“君子”佩戴的玉佩组合（据郭宝钧《古玉新诠》）

《庄子·山木》说：庄子穿了打过补丁的粗布衣，用带系着破鞋，去见魏王。魏王说：“何先生之惫也？”“惫”是精神不振足的意思。《红楼梦》第三回黛玉初进荣国府，丫环报宝玉来了，“黛玉心中正疑惑着：这个宝玉不知怎生个惫懒人物？”这

里的“惫懒”,和魏王所说的“惫”是一个意思。庄子回答得好:“贫也,非惫也。”惫是精神上的不足,贫是物质上的不足,不可混为一谈。贫者不一定惫,贵公子却可能惫。

道家的审美观不忌物质上的贫乏,这与儒家在求“达”不得的条件下安于“穷”的思想,就有相通的地方。《庄子·让王》记了另一件换了角色、内容大同小异的事:子贡的轩车进不去穷巷,就骑了高头大马,天青色里衣,外罩白衣,去见老同学原宪。原宪戴的是桦树皮做的冠,穿的是没跟的鞋,扶着杖来开门。子贡说:“嘻,先生何病?”这里的“病”,和上面的“惫”是一个意思。原宪回答说:“宪闻之:无财谓之贫,学而不能行谓之病。今宪贫也,非病也。”子贡听了,原地徘徊,十分惭愧。这个故事,还被司马迁采写进《史记·仲尼弟子列传》。原宪是儒家弟子,他本该实践老师“文质彬彬”的主张,但“文”是要有物质基础的,他因为“无财”,就“文”不起来,并非不遵师教,“学而不能行”。所以子贡深感自己讽刺错了,据《史记》说,子贡回去后,“终身耻其言之过”。《庄子》写这个故事,是为了证明儒家对服饰的审美观在实际生活中行不通,只有道家的理论才是正确的。

《韩非子》和《淮南子》的美学思想,不同程度

地体现出与道家相似的观点。《韩非子》声称君子“好质而恶饰”，凡是“质至美”者，“物不足以饰之”；“物之待饰而后行者，其质不美”（《解老》）。《淮南子》认为“白玉不琢，美珠不文，质有余也”（《说山训》），“饰其外者伤其内”，“见其文者蔽其质”，“能两美者，天下无之”（《诠言训》）。这些话都强调了“文”与“质”之间的矛盾，要证明“文”与“质”是不可能“彬彬”的。这是对儒家审美观的否定，对道家审美观的发挥。但是，韩非受业于荀子，《淮南子》的作者不是一人，所以《韩非子》、《淮南子》的美学思想又夹杂着儒家的观点，呈现出自相矛盾的复杂情况。如《韩非子·外储说左上》“秦伯嫁女”的寓言说：秦伯嫁女给晋公子，要晋公子为女儿饰新妆，因此，陪嫁的媵妾七十人，个个穿得漂漂亮亮，独有女儿没有打扮。结果“晋人爱其妾而轻公女”。这个寓言，与《解老》篇所论美质不需文饰，需文饰者质不美的论点，是不一致的。《淮南子·修务训》说，使毛嫱、西施“施芳泽，正娥眉，设笄珥，衣阿锡，曳齐纨，粉白黛黑……则虽王公大人有严志颉颃之行者，无不惮悇痒心而悦其色矣”。这一番议论，也与《诠言训》所论饰外伤内、文蔽其质的论点不一致。

魏晋玄学兼融儒道而崇尚老庄，士大夫的审美情趣受《老》《庄》影响颇深，品评人物常超越儒



南京出土"竹林七贤画像砖"

（南 朝 文 物）

家名教，倾向于不重文饰，而着重人的风姿、风采、风度、风韵。这种品藻，可在《世说新语》中找到不少例子。山涛评嵇康。

岩岩若孤松之独立，其醉也，傀俄若玉山之将崩（《容止》）。

公孙度评邴原：

所谓云中白鹤，非燕雀之网所能罗也（《赏誉》）。

时人评李元礼：

谡谡如劲松下风（《赏誉》）；

评王羲之：

飘如游云，矫若惊龙(《容止》)；

评王恭：

濯濯如春月柳(《容止》)。

诸如此类，着眼点都透过人的形貌落在他的内在气质上，对服饰，几乎是忽略不计的。特别如：

裴令公有俊容仪，脱冠冕，粗服乱头，皆好，时人以为玉人(《容止》)。

这种"粗服乱头"的"玉人"，在儒家的审美观看来，当然是"质胜文"，是"野"，是绝对地不可取的。只有信奉老庄美学思想的人才加以赞赏。所谓"清水出芙蓉，天然去雕饰"，若不以论诗，而以论人，正可为道家对服饰的审美观作一注脚。这种观点，流风余韵，对后世影响是很深远的。即使是李渔这样讲究修饰的人，也认为"尤物衣敝衣，愈觉美好"(《窥词管见》)。"被褐怀玉"之与"文质彬彬"相抗衡，也就可见一斑了。



子路的迂和楚庄王的豁达

——礼教和服饰

南朝宋齐之际，相当于现今安徽濉溪地方（古称沛国相县）出了兄弟两个书呆子。哥哥叫刘瓛，因为“孝”，被他母亲夸为“今世曾子”；弟弟叫刘琎，学了儒家礼仪孝悌那一套，刻板劲儿比哥哥有过之无不及。一夜，刘琎先已睡下，刘瓛住在隔壁，想跟弟弟叙谈叙谈，就叫了他一声，没听见回答，以为他睡着了。谁知过了半晌，刘琎却应了一声。刘瓛有点纳闷，问：“我叫你为什么半天才应？”刘琎说：“听到哥哥呼唤，我马上起来穿衣束冠，只

因刚才带没结好，人没站正，不敢非礼回答，所以应得晚了。”刘琎知礼，对哥哥恭敬，而且不因为一人在室没人监督就苟且马虎，这件小事便一时传为美谈，后来被写进《南齐书·刘琎传》。

古代儒家的礼教，在仪容服饰上要求很严，把服饰正不正看成一个人能不能立足于上层社会的大事。孔子说："见人不可以不饰。不饰无貌，无貌不敬，不敬无礼，无礼不立。"(《孔子集语》引《大戴礼·劝学》)就是这个意思。何况一定的服饰，代表一定的社会身分，因而衣冠不正，君子是引以为耻的。孔子的得意门生子路，甚至把正冠看得比生命还重要。

公元前480年，卫国发生了一次政变。当时子路和另一个孔门弟子子羔，都在卫国执政大夫孔悝手下做邑宰。卫国有一个已经失位的太子蒯聩，他曾因图谋弑母未遂，逃亡在外十五年，此时买通了人混回国来，用五个全身甲胄的武士挟持孔悝，逼他立下盟约，登台宣布立自己为国君。子羔见势不妙，奔鲁国回到孔子身边去了。子路是个被孔子称赞过“好勇”的人，性格刚强，为人正直，听到这个消息，不顾个人安危，排门直入公庭，扬言要焚台迫使蒯聩放下孔悝。蒯聩着慌，忙派两个武士来对付子路。双拳难敌四手，何况是徒手搏击全副武装的人？子路一下子就吃了亏，被武

士挥戈打断了结冠的缨带。冠带一断，冠就要掉下来。子路高声叫道："君子死，冠不免！"在穷凶极恶的对手面前一不还击，二不"三十六计走为上计"，第一位要紧的事竟是结缨正冠。其结果可想而知，是"从容就义"了。《左传》哀公十五年记了这件事后，紧接着提到孔子听说卫国动乱以后的话："子羔回来了，子路要死了。"知徒莫若师，孔子对两个弟子在卫国动乱中的表现，估计得完全正确。

古代的冠，不是人人可以戴得的。庶民、奴隶不必说，就是贵族青年，也要到二十岁才行冠礼，表示从此结束"垂髫"的少年时代，束发戴冠，宣告已经长大成人了。秦始皇十三岁即王位，但在行冠礼前，实权掌握在号称仲父的相国吕不韦手里，也许因为吕不韦迟迟不肯把权柄交出来，秦王政的冠礼比规定的二十岁晚了两年（如按实岁计，是晚了一年）才举行。但一行冠礼，他就立即亲政，第一年镇压嫪毐叛乱，第二年罢免吕不韦相职。可见，冠和未冠，其间关系确实很大。古代的"君子"们把正冠看得很重要，是可以理解的。

不过，在我们今天看来，子路结缨而死，那点捍卫个人尊严的精神虽然颇为可敬，却未免失之于迂，实在是儒家礼教的牺牲品。在这一点上，孟夫子似乎比他要圆通一点，多懂一点权宜的道理。

他说："今有同室之人斗者，救之。虽被发缨冠而救之可也。"(《孟子·离娄下》)这里说的"被发缨冠"，是指事急来不及束发、用笄固定冠、然后结缨，而是让头发披散着，也不用笄，就胡乱把冠按在头上，用冠带扎一扎了事。这是不伦不类的，非礼的。为了救人，只好少讲究一点服饰上的礼节。可见孟子讲礼教，允许在非常情况下作些变通。

至于传说中楚庄王断缨却嫌的故事，却显得这个政治家处理问题颇为豁达。一次，楚庄王夜宴群臣，殿上的烛忽然灭了，顿时一片漆黑。这时有个臣子趁机做了件不体面的事。据《韩诗外传》说，是牵了王后的衣服；据《说苑·复恩》说，则是扯了楚庄王身边美人的衣服。这位王后或美人也很机警自重，立即还手拉断了这个人的冠缨，并且向楚庄王"举报"。这时只要灯火复燃，谁是胆敢调戏王后或美人的人就无可逃遁，真相大白，当众出丑。楚庄王如要斥责他是"衣冠禽兽"，正之以法，也没有什么不可以。但楚庄王是个有作为的国君，伐戎时兵进于东周疆域外，问周鼎(代表东周政权的传国宝)大小轻重，而有觊觎之意的，正是他。他听了王后或美人的申诉后竟不动声色，趁黑命令所有在场的臣子都把自己的冠缨扯断，烛明以后，继续宴饮尽欢，一下子就把那个好色的臣子遮盖过去了。当然，那时的场面是很不雅观的，酒席之

上，大臣们个个冠歪缨断，极其失态，毫无礼仪可言。后来吴国攻楚，楚军中有一人出死力冲锋陷阵。庄王问他，他说："臣，先殿上绝缨者也。"看来，楚庄王的豁达虽然有违礼教，却收得了人心。当然，楚庄王能这样做，和楚国风俗在当时受礼教束缚还不深也是直接有关的。《楚辞·招魂》写到楚国宫廷宴乐，就有"士女杂坐，乱而不分些；放陈组缨，班其相纷些"的描写。"组"是结官印的绶带，"缨"是冠带。贵族大官们喝酒喝到忘情时，官印和冠都随地乱放了，岂不是礼教大坏！何况《礼记·曲礼》不是明明规定"男女不杂坐"么？不过这也使我们明白，奴隶主和封建统治者提倡礼教只是为了维护自己的统治，他们自己常常是不像子路和刘琎那样认真遵守的。



朝服、公服、祭服、常服

中国的礼法，对不同场合下应该穿用不同的服饰，有很繁细的规定。一个古代的京官，除了家常穿用的衣服以外，至少还要常备三种服饰：朝服，公服，祭服。

《红楼梦》十六回贾政生辰，宁荣二府人丁正在齐集庆贺，宴饮唱戏，热闹非凡，忽有六宫都太监夏老爷来降旨，宣贾政进宫陛见。贾政“即忙更衣入朝”。贾政做生日，穿着肯定十分华贵，但不离“常服”范围。要去见皇帝，就必须更衣，换上“朝服”。后来消息传来，是贾元春晋封为凤藻宫尚书，加封贤德妃，请老太太们去谢恩。于是贾母

等就“都按品大妆起来”，贾赦、贾珍也换了朝服，带了贾蔷、贾蓉奉侍贾母前往。

历代朝服，形制和颜色各有变化，但一代有一代的规定。孔子说：“朝服而朝。”（《礼记·玉藻》）进宫朝见，除非皇帝恩准，必须要穿朝服，否则就有“不敬”之罪。汉武帝在犬台宫召见江充，江充提出请求，“愿以所常被服冠见上”，汉武帝准许了，江充就穿了“纱縠禅衣”，后襟像燕尾一样垂下来，戴一顶“禅纚步摇冠，飞翮之缨”，来见武帝（《汉书·江充传》）。这是一身个性色彩很浓的常服打扮，皇帝点了头，就没有问题。另有一个田恬，还是个袭爵武安侯，却因为“衣襜褕入宫”，没有穿朝服，被汉武帝以“不敬”免爵除国（《汉书·外戚恩泽侯表》）。襜褕，是汉代的一种短衣，属于常服。

皇帝受百官朝见，也要换上朝服，随便不得。有一次，魏明帝戴了“绣帽”，穿一件“缥绫半袖”，接见杨阜。这身打扮，是皇帝在后宫的常服。杨阜对礼节很讲究，不客气地问魏明帝：“这于礼来说算是什么法服？”魏明帝无言可答，只好默然。从此以后，他不穿朝服不见杨阜（《三国志·魏书·杨阜传》）。

有的朝代，有的皇帝，在服饰的礼节上也可能比较宽容。如南朝宋文帝元嘉年间，“诸王入斋阁得白服裙帽见人主”，斋、阁是皇帝在宫中读书、休

息的地方，诸王又是皇帝的兄弟亲族，免了君臣大礼，常服相见，也添些人情味。但出了斋阁进入太极殿，就一定要在四厢换朝服（《南齐书·豫章王嶷传》）。因为太极殿是议政的所在，场合不同。北齐更宽，臣下穿了常服“虽谒见君上，出入省寺，若非元正大会，一切通用”（《旧唐书·舆服志》）。这可能与北齐皇室鲜卑化有关。“元正大会”，就是元旦大朝会，元旦是所谓“三元之日”，即岁之元、时（春季）之元、月（正月）之元，这一天不但百官朝见，外国使者也要来参贺，比平时的朝会隆重得多。北齐的礼节再松弛，这一天朝服也马虎不得。

百官退朝以后，要处理日常公务，这时穿的官服叫公服；地方官不能入朝，在衙门里坐公堂，也要穿公服。朝服和公服的区别，据《宋史·舆服志》“凡朝服谓之具服，公服从省”之说来看，主要在于繁简之分。如宋代官员朝服和公服头上戴的就不同。朝服要戴冠，一般是文官进贤冠，武官貂蝉冠，法官獬豸冠，光是进贤冠就分为七个等级；公服则戴幞头，而且“自王公至一命之士通服”（以上均据《宋史·舆服志》）。其具体形制，历代不尽相同。

南朝宋有个皇亲叫刘袭，官任郢州刺史。郢州州署所在地相当于今之湖北省武汉市，这地方热

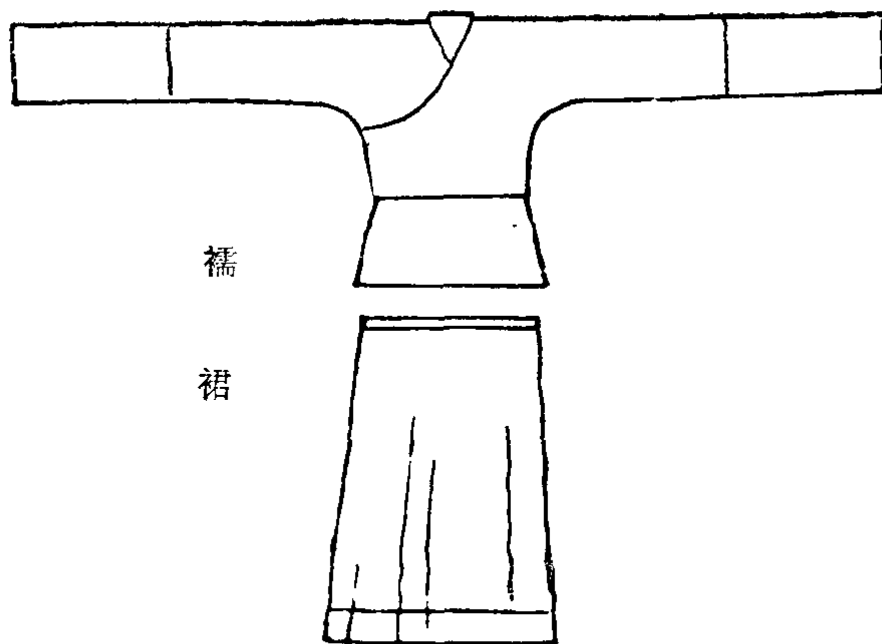
天一向是一只“火炉”。这位皇亲热得有点受不了，在州衙门办事时公服也不穿了，“暑月露裈上听事”。露裈，就是穿贴身短裤的意思。堂堂刺史大人办公时穿贴身短裤，自然是不登大雅之堂的事。虽然天高皇帝远，一州之内数他最大，不会因此丢了官；但这件事却给沈约记在了《宋书·长沙景王传》里，并且评之为“庸鄙”。公服是官员执行公务时的“制服”，再热也是必须穿的。同样的道理，如果冬天嫌公服单薄，也不能因为冷，在公服外面罩别的衣服，只能在里面多穿些衣服。北宋初年，每年端午、初冬给官员发公服，但“止于单袍。太祖讶方冬犹赐单衣，命易以夹服。自是士大夫公服冬则用夹”（王闢之《渑水燕谈录》卷五）。

祭祀是古代的一件大事，《礼记·曲礼》说：天子每年要祭天地，祭四方，祭山川，祭五祀。华夏古族是个多源融合的大族，在宗教上容纳多神崇拜。以天子之尊，也要方方面面“烧香”都烧到，以免得罪了哪一方的神灵，好多一份保祐，少一点灾祸麻烦。按着等级挨下去，诸侯要举行方祀，祭山川，祭五祀。大夫要祭五祀。士只祭自已的祖先。以后，历代的祭祀各有些变化，名目繁多，不及详考。但祭祀要穿特定的祭服，则是礼法的规定。《曲礼》说：“君子虽寒，不衣祭服。”这是说，祭服平时是不许随便穿的，只能用于祭祀的特定场合。

我们以《东京梦华录》卷十对宋徽宗诣郊坛行礼的记实为例，来看一看皇帝的祭服。宋徽宗出发时的服饰，是“头冠皆北珠装结，顶通天冠”，“服绛袍，执元圭”。举行郊祀前，要“更换祭服：平天冠，二十四旒，青衮龙服，中单，朱舄，纯玉佩”，别是一身装束。祭祀礼毕，重新“更服衮冕”。历代祭服并不一样，即使同一朝代，因祭祀对象不同，祭服也有所不同。如《汉书·郊祀志》记，汉文帝郊见五畤，“祠衣皆上赤”；汉武帝祠后土，“祠衣皆上黄”。祠衣就是祭服，说“皆”，是指助祭的人员都用这种颜色。汉代因为高祖刘邦自以为“赤帝”的儿子，所以多数情况下崇尚赤色，《后汉书·蔡邕传》中提到“朱衣”，李贤注说：“朱衣谓祭官也。”又引《汉官仪》说：“汉家赤行，斋者绛绔袜。”

实际上后来一般的家祭，并无什么特定的祭服。《红楼梦》五十三回写“宁国府除夕祭宗祀”，贾母以下“有封诰者”都“按品级着朝服”，在进宫朝贺以后，直接就回宁国府祠堂里祭列祖列宗。以宁、荣二府之尊，也并不另备祭服，只以朝服代之。连朝服也无的人家，祭祀者为表示心诚，沐浴斋戒，穿一身洁净的衣服就可以了。这就是孟子说的：“西子蒙不洁，则人皆掩鼻而过之；虽有恶人（丑陋的人），斋戒沐浴，则可以祀上帝。”（《孟子·离娄下》）

朝服、公服、祭服都是礼服，也称法服。与礼服相对的，便是常服，也称便服、野服。有的古书也把公服称为常服，这属于用语上的不统一。《鹤林玉露》卷八说："朱文公（熹）晚年，以野服见客。"这"野"就是"质胜文"的意思，野服就是家常便服。所谓"礼不下庶人"，庶人是没有资格穿礼服的，他们的常服也很简陋，甚至于"短褐不完"。汉灵帝末年，大将军何进权倾一时，他很想罗致当时的大儒郑玄，但郑玄"不受朝服，而以幅巾见"（《后汉书·郑玄传》）。不受朝服就是拒绝做官的意思，幅巾则是当时平民的常服。汉桓帝听说隐士韩康采药自售，"口不二价"，很有清高的名声，"乃备玄纁之礼，以安车聘之"。"玄纁"就是玄衣纁裳的礼服，征他做官的意思。韩康推辞安车不坐，自驾牛车跑了。半道正遇亭长在派人派牛修路，说要让皇帝征召的韩征君乘安车过去，"见康柴车幅巾，以为田叟也，使夺其牛"（《后汉书·逸民列传》）。可见农夫也戴幅巾。汉末"黄巾"就是农民起义的军队。名士如郑玄、韩康都爱"野服"，于是一些王公大臣也附庸风雅，"是以袁绍之徒虽为将帅皆著缣巾"（《太平御览》卷六八七引《傅子》）。但是，贵族总是贵族，贵族的常服，较之田叟们的，要华丽多样得不可比拟。在服饰文化的发展中，上层社会的常服是一个重要领域。



汉代的襦和裙
（马王堆汉墓出土）

礼服和常服的形制，历代都有变化。吕思勉《两晋南北朝史》认为中古时期有一个明显的变化，就是古代贵族以上“衣”下“裳”为礼服，以“衣”“裳”相连的“深衣”为常服；到魏晋后却以由深衣发展变化来的袍、衫为礼服，而由衣、裳发展变化来的襦、裙却成为常服了。这个论断，大致上是正确的。但似乎没有注意到，早在汉代，贵族的常服就多用短衣了。除了上举田恬之例外，东汉初的第五伦，食禄二千石，“常衣布襦”（《太平御览》卷六九五引《东观汉记》），也是一例；马王堆汉墓出土的襦、裙，武梁祠画像石上的人物服饰，都可以印证。可见，服饰的时代性是一个永恒的规律，也是一个十分复杂的现象。



吉　服

趋吉避凶是人类的普遍心理，中国人也不例外。过节、做生日、结婚是吉事，灾荒、兵败、死亡是凶事。中国的礼法，很重视吉事穿吉服，凶事穿凶服。这一点可以证明，服饰文化不仅与物质生活，也与精神生活有着密切的联系。

中国人过传统节日，在力所能及的范围内，都讲究穿着得尽量好些。宗懔《荆楚岁时记》记南朝风俗，说正月初一"长幼悉正衣冠"。孟元老《东京梦华录》记宋朝汴京过年节时，热闹地段都"结彩棚，铺陈冠梳、珠翠、头面、衣着、花朵、领抹、靴鞋"，供市民购置过节，"小民虽贫者，亦须新洁衣

服”。庞元英《文昌杂录》说，从(农历)元旦到立春日，妇女都戴五彩绸制成的华胜，公卿之家“莫不镂金刻缯，加饰珠翠或以金银，穷极工巧”。唐睿宗先天二年，正月十五、十六、十七夜在长安安福门外举行灯会，“宫女千数，一花冠、一巾帔皆至万钱，装束一妓皆至三百贯”，还选择漂亮的民间少女少妇，“衣服、花钗、媚子亦称是”，在高二十丈的灯轮下“踏歌三日夜”(张鷟《朝野佥载》)。就连“深坊小巷”，在元宵前后也“巧制新妆，竞夸华丽”(《东京梦华录》)。三月上巳在水边祓禊，也是古代传统风俗。西晋的王公大人都争着到洛水边去，“男则朱服耀路，女则锦绮粲烂”(《太平御览》卷三十引《夏仲御别传》)。当时张协写了一篇《洛禊赋》，特别提到“顾新服之既成，将祓除于水滨”。宋朝冬至也是一个大节，“京师最重此节，虽至贫者，一年之间积累假借，至此日更易新衣”(《东京梦华录》)。贫富虽然悬殊，都力求在服饰上显示出一点吉庆气象来。

过生日，中国古代特别重视小儿周岁、青年二十而冠和老年人逢十的华诞。《颜氏家训·风操》说：“江南风俗，儿生一期，为制新衣，盥浴装饰。”据颜之推说，这以后，如果父母双在，做子女的每年做生日热闹一番是可以的。如果父母不在了，子女就不该“不知有所感伤”而大操大办生日；否则，

就是“无教之徒”。除非等自己有了子女，子女又长大成人了，再由子女来给做寿。但二十而行冠礼，则是一大吉事。《仪礼》把《士冠礼》列为第一。从中我们可以看到，古代贵族男子的冠礼十分隆重，有许多繁细的仪式，给满二十岁的男青年从头到脚换一身成人的服饰，借以教育他“弃尔幼志，顺尔成德”。什么叫“成德”呢？贾公彦解释说：“既冠，责以父子君臣长幼之礼，皆成人之德。”(《仪礼注疏》)，女孩子则“十五而笄(指盘发插簪)”，并且系上“缨”(一种颈饰)，在服饰上也有所改观，表示已到可以出嫁的年龄了(《礼记·曲礼》)。男二十、女十五，是两个有重大意义的生日。除此之外，民间习俗过生日也都要庆祝一番，换一身吉服。《红楼梦》六十二回写宝玉、平儿等四人碰巧同一天生日，宝玉“清晨起来，梳洗已毕，冠带起来”，平儿也“打扮得花枝招展的”。至于七十一回写贾母八十大寿，南安太妃和北静王妃前来祝寿，贾母等都“按品大妆迎接”。这是因为来祝寿的贵客级别高。第二天都是族中子侄辈来行礼，贾母就“只便服出来堂上受礼”了。当然，这便服的华贵，是不喻自明的。

中国人把结婚看作终身大事，所以吉庆气氛装点得格外浓重，新郎、新娘在服饰上都特别讲究。《仪礼·士昏礼》反映的是汉代以前的情况，那

时要求新郎戴一顶黑中带红的礼冠，黑色上衣，镶黑边的大红色下裳；新娘头上要戴假发编的首饰，上下身一色镶着大红边缘的深青色丝织品衣裳。

《东京梦华录》记北宋汴京的婚俗，婚礼的前一日或当天一早，男家要给女家"下催妆冠帔花粉，女家回公裳花幞头之类"。可见新娘的吉服是男家送去"催妆"的，新郎的吉服则是女家回送的。新娘的冠，同书又称之为花冠子，帔是古代妇女的披服。新郎的公裳即公服，这本来是有官阶的人才能穿的；幞头是当时男子贵贱通服的头巾，但花幞头则是婚礼特用的吉服。民间习俗，结婚是大喜之日，在服饰上出现一些僭越的现象也不足为奇。事实上从明代开始官府就承认了这种僭越，正式规定庶民结婚可以用九品命服为吉服。所以后来凤冠霞帔成为新娘的通服，小小老百姓在婚礼举行之际也能权充九品末等官。江南俗称新郎为"新郎官"、"新官人"，其源或出于此。

至于旧式婚礼中新娘覆面的大红盖巾，究竟起源于何时，前人也有不同的说法。高承《事物纪原》卷三认为是从"唐初宫人著幂䍦"，"永徽（唐高宗年号）之后用帷帽"演变来的。幂䍦是从西域传来的一种妇女装束，自帽沿上垂下一围纱帷，障蔽全身；帷帽比幂䍦浅露，纱帷只拖到颈项，所遮掩的仅及于面部，有时还可略露正面。这与现在有

少数伊斯兰教国家的妇女上街遮面纱是同出一源的，不是汉族固有的服饰。杜佑《通典》卷五九则认为嫁女幪首起于东汉魏晋之际，当时兵荒马乱，民间急于嫁娶，就“以纱縠幪女之首，而夫氏发之，因拜舅姑，便成妇道”。此习俗演变为后来的盖巾。杜佑是唐人，高承是宋人，二说相较，似乎杜佑的说法比较站得住脚。南宋的习俗，新娘的盖巾是在行大礼之前，由男家请一位父母双全的女亲戚，用秤杆或机杼挑去的（吴自牧《梦粱录》卷二十）。挑盖者必须父母双全，当然含有吉祥的含意，秤杆或机杼则是主妇持家的象征。在《红楼梦》里，贾宝玉是自己揭的新娘盖巾，花容一露，真相大白，心中的林妹妹变成了现实的宝姐姐，登时“两眼直视，半语全无”。

在贫富悬殊的等级社会中，婚礼的吉服规格相差极大。唐代宗室嫁女，单是花冠子一笼就值七十万钱。后来唐德宗同时出降十一个县主，可能因为县主身分比公主、郡主差一级，唐德宗发话说：“笼花首饰，妇礼不可阙，然用费太广即无谓也。宜损之又损之。”减少到三万钱一笼花冠子（《旧唐书·德宗顺宗诸子传》）。当时民间嫁女首饰又如何呢？同时代的王建有《失钗怨》一诗可作比较：“贫女铜钗惜如玉，失却来寻一（一作三）日哭。嫁时女伴与作妆，头戴此钗如凤凰。双杯行酒六



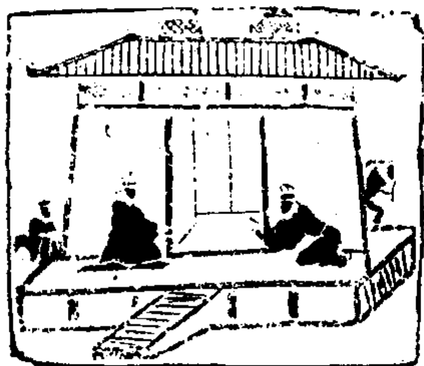





敦煌壁画中的几种“花冠子”

亲喜，我家新妇宜拜堂。镜中乍无失髻样，初起犹疑在床上。”但永远找不到了。一支铜钗就是贫家女的唯一新婚首饰。

王建还有一首《当窗织》说：“园中有枣行人食，贫家女为富家织。”这使我们想起秦韬玉的《贫女》诗：“苦恨年年压金线，为他人作嫁衣裳。”那位失钗的贫女比这位年年做嫁衣裳而嫁不出去的贫女还多一分幸运呢。



凶　　服

吉服取华丽鲜洁，凶服则反之，要用缟素。《礼记·玉藻》说："年不顺成，则天子素服。"又说："年不顺成，则君衣布。"古代把年岁歉收看成凶事，天子穿白色的衣服，诸侯穿布衣。《周礼·春官·司服》进一步说，凡遭大病疫、大饥荒、大灾害，天子都要穿素服。这一方面反映了古人的迷信思想，认为凶事是上天降下的惩罚，有敬畏之意；一方面也反映了古人比较质朴，凶事临头还有点忧患意识，比起后世有些帝王贵族不管民间有什么灾病饥荒他们照样穷奢极欲要好一些。

军事失利，古人也视为凶事。公元前627年，秦晋战于殽(今河南省洛宁县西北)，秦军全军覆没。三员主将都被擒，赖晋文公夫人是秦国女，从中帮忙，得以生还。秦穆公穿了素服，出郊迎接，哭着对三员大将说："这一仗打败了，是我决策的失误，你们没有罪过。"(《左传》僖公三十三年)秦穆公穿凶服，是罪己的表示。

凶事之最，当推死亡。遇有丧事，有关的人要按与死者关系的远近，以不同的期限，服不同的丧服，礼法规定十分苛细。《仪礼》五十卷，有五分之一的篇幅专讲办丧事；其中关于丧礼的只三卷，关于丧服的倒占七卷。从重到轻，分斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻五种丧服，合称五服。

斩衰是最重的丧服，比如儿子和没出嫁的女儿死了父亲或寡居的母亲，就要服斩衰。所谓斩衰，是用最粗疏的麻布裁制成的丧服，麻布剪断之处不缉边，期限三年。古代女子"二十而嫁"，如果二十岁上死了父亲，就要守孝三年，到二十三岁才能出嫁(《礼记·内则》)。妻子死了丈夫，也要服三年斩衰；反过来，丈夫死了妻子，却只要服一年齐衰，即缉边的麻布丧服。这就见出了男女之间的不平等。

春秋时齐国大夫晏婴死了父亲，他就服斩衰；另外，头上缚一条麻布带子，叫"首絰"；腰上系一

条麻布带子，叫“腰絰”；手里拿一根哭丧棒，叫“苴棒”；脚上穿一双草鞋，叫“菅履”。这全副配备，就是所谓“披麻带孝”。除此以外，还要吃粥，住在草棚里，铺禾秆为席，垫草为枕。这样的苦日子要过三年（27月左右，各代有所出入），以寄托丧亲的哀痛。连族里的长老也劝他了：“这样守孝，可不是大夫的礼节。”（《左传》襄公十七年）不过后来孔子很提倡晏婴的精神，说：“三年之丧，达乎天子。父母之丧，无贵贱，一也。”（《礼记·中庸》）不过有几个天子真正这么做的，只有天知道了。

话要说回来，礼教的束缚，有时又是很严的。《册府元龟》记：唐宪宗元和九年四月癸未，京兆府奏陆博文、陆慎余兄弟二人在父死居丧期间，“衣华服过坊市饮酒食肉”，诏令各打四十大板，哥哥押回原籍，弟弟流放循州（在今广东省境）。居丧期间是不能穿华服的。朝服、公服也都是华服，所以古代当官的如果丁父母忧，朝廷给假三年，让他们回家，以尽人子之孝。

是不是只对老百姓打板子流放？也不是。唐宪宗十二年四月辛丑，宪宗的女婿、于頔的儿子、驸马都尉于季友，因在母丧期内与进士刘师服“欢宴夜饮”，两人都四十大板照打不误。于季友削去官爵，刘师服虽是陪客，大概因为没有靠山，被发配到连州（在今广东省境）。连于頔也因“不能训子”

的罪名削了官阶（《旧唐书·宪宗纪》）。史书没有说于季友“华服”，那么他是穿着丧服的。穿着丧服不但不能欢宴夜饮，照孔子的说法，是连音乐都不能听的：“资衰苴杖者不听乐，非耳不能闻也，服使然也。”（《荀子·哀公》）“资衰苴杖”就是穿着丧服、拿着哭丧棒的意思。这是说的丧服对服丧者具有约束作用。

《水浒传》第二十六回，写潘金莲“自从药死了武大，那里肯带孝，每日只是浓妆艳抹，和西门庆一处取乐”。听得武松回来了，“慌忙去面盆里洗落了脂粉，拔去了首饰钗环，蓬松挽了个髻儿，脱去了红裙绣衫，旋穿上孝裙孝衫，便从楼上哽哽咽咽假哭下来”。武松原本高高兴兴“换了衣服鞋袜，戴上个新头巾”，来看哥哥的。一听武大已死，他“沉吟半晌，便出门去，径投县里来，开了锁，去房里换了一身素净衣服，便叫兵士打了一条麻绦系在腰里”。可见，穿丧服有的是真心寄托哀思，有的是假意做给人看的。唐朝贾公彦说：“孝子丧亲，以衣服表心。”事实未必尽然。

《红楼梦》十四回写秦可卿出殡，宁府大众“浩浩荡荡，压地银山一般从北而至”，其中有以未嫁女身份尽孝的宝珠，当然要带重孝。但宝珠之所以肯做人义女，“在灵前哀哀欲绝”，恐怕也是为了免走瑞珠“触柱而亡”的绝路吧？贾蓉丧妻，也应是重

孝。但贾珍为了丧事办得风光，用一千两银子为儿子买了个五品龙禁尉，贾蓉居然第二天就“换了吉服”去取品爵凭证，这在古礼可是大忌，也可见他对亡妻寄托有几多哀思了。除这二人之外，那“压地银山”中由于关系渐远，多数恐怕要服大功、小功、缌麻几种稍轻的丧服了（大功以下都用较细的熟麻布为丧服，小功比大功细，缌麻比小功又细；越细者关系越远）。而其间，真能“以衣服表心”的恐怕只是有数的几个。

五服之外，古代还有一种更轻的服丧方式，叫“袒免”。《仪礼·丧服》说：朋友之间，如果亲自前去奔丧，在灵堂或殡葬时也要披麻；如果“在他邦”，那就“袒免”便可。袒，即袒露左臂；免，指不戴冠，用布带缚髻。秦末项羽是借楚王嫡裔义帝的牌子起兵的，灭秦后，他自立为西楚霸王，继而杀义帝。刘邦抓住这点广为宣传项羽“大逆无道”，并为义帝发丧，自己“袒而大哭，哀临三日”，“兵皆缟素”，发使告诸侯，号召戮力“击楚之杀义帝者”（《汉书·高帝纪》）。刘邦以朋友之礼为义帝带孝，既对项羽发动了政治攻势，又暗示自己的身分与“帝”平起平坐。

丧服避精细，趋粗疏，忌华丽，尚缟素，这对服饰文化的发展来说，实际上是一种倒退。当然这种倒退含有特殊的社会意义。由于礼法过于苛繁，

在实行中又易流于形式，所以它要随着封建制度的埋葬而改革掉是必然的。事实上周代的丧服就有简化的形式，即用一块长六寸宽四寸(周代一寸约等于今之二厘米)的麻布，挂在当胸处，用它代替披麻衣。这块麻布也叫做“衰(縗)”。今天在告别死者、悼念亡魂时，左胸别一朵小黄花，就是“衰”的遗制。左臂围一块黑纱，就是“袒”的遗制。有些妇女死了亲人在发际插一朵白绒花，则是“首絰”的遗制。这些象征性的志哀方式，较之古代丧服，不仅大大简化了，有的还美化了。



中国人对奇装异服的传统看法

服饰是不断按照美观和实用的原则发展的。持保守态度，企图阻止服饰文化的发展，是徒劳的。但是，服饰文化的发展如果脱离了美观和实用的轨道，单纯适应某些颓废的生活方式和腐朽的审美观点的需要，也将走入歧途。

我国古来的礼法传统，对奇装异服一向持摈斥态度。这种态度是错是对，要作具体分析。

《礼记·王制》说，古代的天子每年要外出巡视，检查诸侯国的"礼、乐、制度、衣服"是不是"正"。如果发现"变礼易乐"，诸侯就要以"不从"的罪名

受到流放；如果发现“改革制度、衣服”，那罪名就是“叛”，诸侯就要受到讨伐。当然，这里说的“衣服”，指朝服、公服、祭服而言。常服又怎样呢？《王制》明文规定“禁异服”，规定“作淫声、异服、奇技、奇器以疑众，杀”。王宫的看守禁止三种人进宫，一种是穿丧服的，一种是穿重甲的，一种就是“奇服怪民不入宫”（《周礼·天官·阍人》）。就连宫廷之内，要求那些嫔妃，也是“正其服，禁其奇邪”（《周礼·天官·内宰》）。

这些严格维护等级制的保守规定，在西周是否认真地实施过，不得而知。但到春秋时，已经逐渐成为一纸空文。王室衰落，礼法失控，有关服饰的禁令受到了挑战。到战国时，更出现了“竞修奇丽之服”的潮流（《后汉书·舆服志》）。

近年来引进的流行时装，有一种左右分别用不同颜色，故意形成不对称效果的。说起来，这种服装设计也不怎么样希罕，因为早在公元前660年，我们就“古已有之”了。那一年，晋献公派太子申生帅师去讨伐赤狄，他给申生特制了一身“偏衣”，就是左右异色而不对称的。当时晋国的大夫议论纷纷，有的批评它“尨奇无常”，有的说：“这种衣服，是疯子也不愿穿的。”有的还认为叫申生穿这种异服，是晋献公有废太子之心（《左传》闵公二年）。

公元前636年，郑国的子臧因为得罪了父亲郑文公，出奔到宋国去。他在宋国如果没事，也就平安了。他却偏"好聚鹬冠"，对"奇装异服"发生了兴趣。于是，"郑伯闻而恶之"，派了杀手把他诱到陈国和宋国之间，加以杀害了。喜欢聚鹬冠竟成了致死之因，我们今天很难理解。但那个时代，是扼杀个性的时代，《礼记·王制》不是说"作异服"者"杀"吗？郑文公以"君""父"的身分杀"臣""子"，在当时是天经地义的。所以《左传》僖公二十四年在记了这件事后说："君子曰：'服之不中，身之灾也。'《诗》曰：'彼其之子，不称其服。'子臧之服，不称也夫！"正统的舆论，对郑文公竟是一边倒！但是，鹬冠或其他鸟羽制的冠还是有人戴。

到了战国，奇装异服多了起来，这从《荀子·非相》的一段议论可以看出：

> 今世俗之乱君，乡曲之儇子，莫不美丽姚冶，奇衣妇饰，血气态度拟于女子。妇人莫不愿得以为夫，处女莫不愿得以为士，弃其亲家而欲奔之者，比肩并起。然而中君羞以为臣，中父羞以为子，中兄羞以为弟，中人羞以为友。俄则束乎有司而戮乎大市。

上到乱君，下到乡里的轻薄儿，都有穿奇装异服，打扮得男不男，女不女的。这种服饰，目的看来是在吸引异性，因而惹得妇人也好，处女也好，都想

跟他们私奔。羡慕和仿效这种奇装异服的当然大有人在，但中君、中父、中兄、中人都还是摈斥的。中者，介乎上智和下愚之间，人群之大多数也。那么，照荀子的说法，对于奇装异服，抵制的还是比追求的多。至于乡曲儇子们最后被关被杀，则不知是穿奇装异服直接引起的，还是勾引良家妇女或犯了其他罪才造成的。

西汉末年，刘向著《洪范五行传论》，首先提出“服妖”之说。班固在《汉书・五行志》里加以发挥，认为“风俗狂慢，变节易度，则为剽轻奇怪之服，故有服妖。”从此，历代修史，无不探究一代之“服妖”。剖析“服妖”这个概念，它把奇装异服放到社会风气这个大背景上来考察，是含有科学眼光的；然而又把奇装异服的出现视为某种不祥事态的预兆，则是含有迷信色彩的。

《后汉书・五行志》把汉桓帝元嘉中京师妇女流行梁冀妻孙寿所作愁眉、啼妆、堕马髻等视为服妖，并认为这些奇妆是梁冀“举宗诛夷”的前兆。对此就要作具体分析了。愁眉、啼妆之类，是贵家女子思想空虚、生活无聊的产物，在社会上流行开来，从实用的观点看，既不便于用，从美观的原则看，也不符健康的审美情趣。称为服妖，加以谴责，有益于风教。但是认为梁冀后来获诛已经在“愁”眉、“啼”妆中伏下前兆，就太机械而牵强了。

同书认为服妖的，还有这样一例：汉桓帝延熹年间，京都的长者流行著木屐，风气所及，连妇女出嫁也爱系上一双漆绘五彩的木屐了。延熹九年，发生了有名的党锢事件，李膺等二百余人被“九族拘系”，“长少妇女皆被桎梏”。范晔把两者联系起来，认为后者都是“应木屐之象”。这种看法，不但把没有内在联系的事拉扯在一起不科学，而且把服饰文化发展中出现的正常现象也划进奇装异服的范围里去，也是不科学的。

前几年，西方出现过一种“乞丐装”，有钱人富日子过得太腻了，故意穿得破破烂烂，在这种奇装异服造成的强烈反差中寻求刺激。这种舶来品似乎还没有人引进过。不过，我们倒也是“古已有之”的。《隋书·五行志》记北朝服妖说：北齐后主在宫苑里“作贫儿村，亲衣褴缕之服行乞其间，以为笑乐”；这就是他后来身为北周阶下囚的前兆。身为皇帝，不理国政，不以庶民衣食无着为忧，反以行乞为笑乐，不亡国倒是怪事了。这一条关于服妖的记载，倒还是揭示了一点有内在联系的东西。

可见，“服妖说”作为中国封建社会保守派的正统理论，对奇装异服持传统的排斥态度，其间既有值得继承的东西，也有应予批判的东西。中国古代服饰文化的丰富多彩，是世世代代有所创新的结果，“作异服者杀”的禁令和维护等级制的保

守势力并不能阻止服饰文化的发展。但是对表现没落腐朽思想和不健康趣味的怪异服饰现象，视之为“妖”而加以抵制，却是有积极意义的。



中国人对袒胸露体的传统看法

中国人传统重视服饰和场合的关系，还特别表现为在社交场合以薄、透、袒、露的服装为不雅的观念由来已久。孔子说："当暑，袗絺绤，必表而出之。"袗，解释穿单衣。絺绤，是葛布。大热天，在家里穿葛布单衣，比较通风凉快。可是出门去，必须在外面再加一件上衣。这当然是对男性说的。

《诗·郑风·大叔于田》描写大叔打猎十分勇敢，"袒裼暴虎"。袒裼是脱衣露体的意思，暴虎是空手与老虎搏斗。身为贵族的大叔不忌裸露身体，是由特定的场合决定的。没有这种特定的场合，古人视当着别人的面脱衣露体为极端失礼的举动。

孟子说下面的话是为了形容柳下惠洒脱："虽袒裼裸裎于我侧，尔(你)焉能浼(污)我哉!"话虽这么说，可见孟子认为谁当人面赤身露体，谁就是在侮辱人。京剧里有出《击鼓骂曹》，其实历史上的祢衡并没有用言语来骂曹操，他只是当着曹操和众宾客的面，借换穿鼓史制服之机从容脱衣露体，反击曹操对他的羞辱。曹操又岂有柳下惠那点胸襟度量?怀恨在心，这才借刀杀人除了祢衡。在有名的"负荆请罪"故事中，廉颇向蔺相如谢罪，《史记》本传写他是"肉袒负荆"，只因负了荆，所以肉袒就成了自辱。楚军克郑，军入皇门，郑伯"肉袒牵羊"前去迎接。"肉袒牵羊"，表示臣服(《左传》宣公十二年)。越王勾践卧薪尝胆大败吴国，吴王夫差派公孙雄"肉袒膝行"去见越王求赦(《史记·越王勾践世家》)。"肉袒膝行"，表示自罪。不负荆、不牵羊、不膝行而公然肉袒见人，就不是谢罪求赦，而是无礼之甚了。

南京出土的竹林七贤画像砖，其中名士有几个袒肩露胸、衣履不整。这是反映他们对当时社会现实、封建礼教的反抗。王隐《晋书》说：魏末阮籍嗜酒荒放，露头散发，裸袒箕踞。后来贵游子弟阮瞻、王澄、谢鲲、胡毋辅之等都加以效仿，自称"得大道之本"，无礼得厉害的名之为"通"，其次的名之为"达"。王隐说他们是"去巾帻，脱衣服，露丑



南京出土"竹林七贤画像砖"
（南 朝 文 物）

恶，同禽兽"。《世说新语·德行》说："王平之、胡毋彦国诸人皆以任放为达，或有裸体者。乐广笑曰：'名教中自有乐地，何为乃尔也！'"对他们的行为也加以讽刺。反礼教在当时社会现实中有一定的进步意义，但是用这种颓废放诞的方法来反抗礼教的束缚，实际上只表示出消极和无可奈何。

河南南阳、山东汶上、沂南和四川等地出土的画像砖、画像石上，多处发现有半裸的男性形象，都属劳动者和百戏（杂技）艺人。如裸着上身的屠夫正在宰杀牲畜、裸着上身的艺人正在耍顶竿的绝技之类，无疑是一种写实的风俗画。劳动者可以免受"必表而出之"的束缚，这或者也是"礼不下

庶人"吧?

中国古代没有像希腊古典艺术那种表现人体美的造型艺术作品。虽然《春宫秘戏图》之类往往也画得淋漓尽致，毕竟是不入流品的。汉宣帝时，广川王刘海阳"画屋为男女裸交接，置酒请诸父姊妹饮，令仰视画"。后来这个刘海阳就被废了王位。可见古代上层贵族子弟看"淫秽录像"也要处罚。魏明帝死后，养子曹芳即皇帝位，"日使小优郭怀、袁信等裸袒淫戏"，据说在广望观下演一出叫《辽东妖妇》的戏，"道路行人莫不掩目"(《晋书·景帝纪》)。"妖妇"当然是由男优反串的。但既然道路行人觉得不堪入目，可见"裸袒"戏确实不符当时的国情民情。所以司马师向皇太后奏了一本，先杀郭怀、袁信两个艺人，后废曹芳另立高贵乡公曹髦。



百戏艺人
(山东沂南东汉画像石)

男性"必表而出之"，对女性自然更加严格。《礼记·内则》说："女子出门，必拥蔽其面。"贵族小姐只能养在闺阁，深居简出。若非出不可，不仅

不可“袒裼”，连花容玉貌也必得遮起来。当然，庶民家的姑娘，规矩就小一些。至于闺房之私，那是人皆有之的。像司马相如写《美人赋》那样大胆描写女性“弛其上服，表其中衣，皓体呈露，弱骨丰肌”，已经使道学先生颇有微辞了。其实，司马相如写的，实在比今天的一般的游泳装还封闭得多，更无论号称“三点式”的比基尼了。由于是闺中之私，这样写还无伤大雅。若是光天化日之下，大庭广众之中，叫古代大家闺秀只穿着中衣(贴身衣裤)亮相，那她是宁可去死的。

不过，在封建社会里，有些妇女作为男子的玩物，是缺乏这种自我卫护尊严的权利的。三国时，曹操的堂弟曹洪抵御马超的进攻成功，马超兵退。曹洪办了酒席大宴部下，“令女倡著罗縠之衣蹋鼓，一座皆笑”。罗縠是一种极薄而透明的丝织品。这时只有杨阜厉声责备曹洪说:“男女之别，国之大节，何有于广坐之中裸女人形体！虽桀纣之乱，不甚于此。”说完“奋衣而出”，表示抗议。他说得义正词严，曹洪也忌他三分，“立罢女乐，请阜还坐”(《三国志·魏书·杨阜传》)。宋仁宗嘉祐年间，正月十八上元节，皇帝亲幸宣德门，召诸色艺人各进技艺，其中有妇女裸体相扑的节目。宋仁宗看了，不加禁止，反而也给了赏赉。这使司马光很看不下去，特地上了《请停裸体妇人相扑为戏札子》

(《司马文正公集》)。事关风化，后来不见这种节目再度演出，大约宋仁宗是从谏了。

唐初贵族妇女外出，喜欢以马代轿，所以盛行幂䍦。一围轻纱，从大帽沿上挂下，披裹全身。后来嫌长，不便，改用帷帽，障蔽只及于颈部。自从武则天做了皇帝，为女性扬眉吐气了一阵以后，唐代社会风气进一步开放，终于妇女外出，帷帽也可以不戴了。“女子出门必拥蔽其面”的古训，至此遂被大唐气象冲决。不过，其间斗争痕迹显然。据《旧唐书·舆服志》的记载，唐高宗永徽年间和咸亨二年就曾两次下诏禁止妇女服装开放，但“初虽暂息，旋又仍旧”。唐高宗是个不管事的皇帝，实际



穿罗衫的少女（敦煌 329 窟壁画）　　侍　女（唐永泰公主墓壁画）



宫 廷 女 官

（唐懿德太子墓石刻）

掌权的是武则天。这种诏令，当然是那些忧虑"世风日下"的大臣上了奏章以后才下的，大帽子是"深失礼容"、"乖于仪式"，驳回不得。虽然诏下，却只是官样文章，禁而不断。唐玄宗开元初，先由从驾宫人带头，骑马著胡帽，"靓妆露面"，"俄又露髻驰骋"。"士庶之家又相仿效"，很快就流行起来。

唐代妇女服饰风气比较开放的另一表现，是女性形体美的显露，在艺术表现上也好，在实际生活中也好，都比较前代大胆。敦煌壁画中除了一些飞天、菩萨的形象外，329 窟一执花跽坐少妇身

穿罗衫，画家浅笔勾勒的两乳隐然可见。周昉《簪花仕女图卷》所绘妇女皆披帔，轻衫犹如抹胸，但笔触尚未暴露。像永泰公主墓壁画所绘侍女、韦顼墓所绘贵妇人，懿德太子墓石刻宫廷女官，都袒胸露乳，或特意勾勒出胸部饱满的轮廓。韦泂墓壁画一个少女，身穿轻罗衫，实即等于半裸。这种对女性形体美的描绘，是前所未有的。艺术来源于生活，墓中壁画更往往是生活的写实，由此可知唐代妇女的服装，至少是居家所穿的，在薄、透、露的程度上，远比前代开放。文人吟诗作赋，也有涉笔无所忌的，如沈亚之《柘枝舞赋》：

差重锦之华衣，俟终歌而薄袒。

薛能《柘枝词》：

急破催摇曳，罗衫半脱肩。

李群玉《同郑相并歌妓小饮戏赠》：

胸前瑞雪灯斜照，眼底桃花酒半醺。

崔珏《有赠》：

莫道妆成断客肠，粉胸绵手白莲香。

足证唐代妇女确有袒露装。但只及于上体的上半部，下身穿裙，是绝不袒露的。而且能公然在男客人面前穿袒露装的，身分总是歌舞妓。诗人的吟咏，和杨阜的卫道，态度迥然不同，只能说是社会风气使然吧。宋以后，由于理学的影响，妇女服装又禁锢起来。直到公元 1927 年，经过第一次国内

革命战争洗礼的广州女学生还多束胸的。以致鲁迅不得不出来呼吁："第一，要改良社会思想，对于乳房较为大方；第二，要改良衣装……适于乳的解放"（《而已集·忧"天乳"》）。这段历史，恐怕今天的青年都已茫然了吧。今天，除了极闭塞的山村僻乡，已经毋需再有当年鲁迅的那种忧虑了。值得引起注意的，倒是在日常生活装中要防止对保守的传统"逆反"过了头。



男着女装和女着男装

镜花缘写女儿国阴颠阳倒，“男子反穿衣裙，作为妇人，以治内事；女子反穿靴帽，作为男人，以治外事”。这原是李汝珍以幻想的情节反衬中国社会男尊女卑的不合理，让男女易位，看看男人在“大女子主义”下挨穿耳、缠足的滋味可受得了。林之洋被国王看中选作王妃遇到的种种哭笑不得的事且不去提他，单看小说关于女儿国中服饰的描写。唐敖与多九公进了城，细看那里的人“无老无少，并无胡须，虽是男装，却是女音”。唐敖不禁评论道：“他们原是好好妇人，却要装作男人，可谓矫揉造作了。”又看见一个络腮胡子，却“一头青

丝黑发，油搽得雪亮”，“头上梳一盘龙鬏儿，鬓旁许多珠翠”，“耳坠八宝金环，身穿玫瑰紫的长衫，下穿葱绿裙儿，裙下露着小小金莲，穿一双大红绣鞋”。唐敖看罢，忍不住扑嗤笑了一声。不过一经多九公点拨，他也想通了，认识到“习惯成自然”，女儿国“自古如此”，与中国传统不同。“我们看他虽觉异样”，“他们看见我们，自然也以我们为非”（三十二回“观艳妆闲步女儿乡”）。

李汝珍笔下的女儿国，固然是古人的虚构。不想二十世纪九十年代画家叶浅予南下旅行，也碰到了一些使他困惑的见闻。他写的《旅程画眼（八）·男女异化》，发表在《新民晚报》1983 年 2 月 23 日，文章不长，因颇有趣味兼耐深思，迻录如下：

> 某日，和广州画友们在粤秀公园听雨轩进餐，邻近几桌香港男女青年，我竟认不出谁是男谁是女。画友说："凡是头发长的，衣衫花的，是男；凡是头发短的，衣衫素的，是女。"我不禁恍然大悟，叹了一口气，并说："啊！原来男女颠倒过来了。"画友又说："你这个冬烘老人，竟不知世界在变，男女心理状态在变，彼此的打扮也得变呀！别说年轻人，老年人也在变呀！你看左边那一桌坐的几个老头子，不也都穿着花衬衫吗？"

我说："你说什么心理状态在变，莫非男的想变女的，女的想变男的？这不是颠倒乾坤，大乱了吗？"画友觉得我问得太荒唐，只顾吃菜，不愿回答。

北京街上偶然也看到穿港式服装的男男女女，北京人管他（她）们叫"假华侨"或"业余华侨"，很刺眼，因为人数不多，偶尔在视觉上引起不正常的反应而已；如今我处在这一大群男女性别互相颠倒的环境中，心理上似乎也引起某种不正常的反应，假使叫我到香港去住几天，恐怕会害精神分裂症吧？

画友喝了口酒，突然开口："你住在香港，也会留起长头发，穿起花衬衣的。"说完向我做了个鬼脸。

香港是四方文化交汇之地，"港式服装"也是个不确定概念，八面引进、盲目照搬、不伦不类者有之；当地服装设计师严肃创制、新颖脱俗、美观别致的也有之，不可一概而论。老画家叶浅予所看不惯的，当是港地格调不高的奇装异服。此文若不作于1983年初，而成于今日，感受上或许会有某些变化。其实，叶公所看不惯的现象，也不自今日始。清代褚人穫《坚瓠集》就曾喟然于"吾苏（苏州）风俗浇薄，迩来服饰滥觞已极"，并引《翰山日记》所录吴下歌谣云：

苏州三件好新闻：男儿著条红围领，女儿倒要包网巾，贫儿打扮富儿形。

第一、第二件新闻，不正是“男女异化”吗？网巾在有明一代为男子通用，红围领则是女儿装，时迁俗易，变得男著女装、女著男装了，自然要成为“新闻”。

有些男人喜欢著女装，似乎是自古而然了。荀子早就把“奇衣妇饰，血气态度拟于女子”的男人称为“世俗之乱民”（《荀子·非相》），他对于不男不女的打扮是深恶痛绝的。儒家礼教重视男女有别，《礼记·内则》说得明白：“男女不通衣服。”从民俗来讲，也是这样。除非穷到全家只有一条裤，男女只好混穿外，平民百姓也是喜欢打扮得男是男，女是女的。

王莽末年，刘玄起事，号更始将军，不久自立为帝。刘秀是他堂弟，当时只做个司隶校尉。刘玄不成大器，天下未定，就“日夜与妇人饮宴后庭”，而且任用非人，“群小贾竖”、“膳夫庖人”都做了官，这些人素质差，“多著绣面衣、锦袴、襜褕（一种短衣）、诸于（一种短袖衫），骂詈道中”（《后汉书·刘玄刘盆子列传》）。因而大失民望。王莽死后，三辅文武吏士来迎更始，看见部将们都“冠帻而服妇人衣”，无不好笑，有的一看这怪模样就知道成不了气候，趁早“畏而走”了。只有刘秀带领

的部队军容整肃，将是将，兵是兵，吏士们这才喜不自胜，更有老吏垂泪说："不图今日复见汉官威仪！"(《后汉书·光武帝纪上》)可见军容也能影响人心向背。"乡曲儇子"著女装还最多叫人看不惯，将官"服妇人衣"就太有失体统了。更始之败，光武帝之中兴，从服饰作风上也可略见端倪。

三国时，魏国尚书何晏也"好服妇人之服"，傅玄评论他说："此服妖也。夫衣裳之制，所以定上下、殊内外也。……若内外不殊，王制失序，服妖既作，身随之亡。妹喜冠男子之冠，桀亡天下；何晏服妇人之服，亦亡其家：其咎均也。"(《晋书·五行志上》)何晏是曹操的继子兼女婿，后来是曹爽的党羽，司马懿诛曹爽、何晏等人，完全是争夺权利的斗争，与何晏的生活爱好是无关的。傅玄之说，不免牵强。他所说的衣裳要"殊内外"，内就是指女装，外就是指男装。男著女装虽未必"身随之亡"，但传统习俗视之为"妖"却是历史的事实。

至于明代文学家杨慎醉饰女妆，则纯粹是玩世不恭，与阮籍裸裎性质略同。嘉靖年间，杨慎逆了"龙鳞"，贬谪到云南永昌，精神受到极大打击。一次喝多了酒，他借醉"胡粉傅面，作双丫髻，插花，诸伎拥之，游行城市"。这种举动，正如他自己说的，是"老颠欲裂风景，聊以耗壮心，遣余年耳"(钱谦益《列朝诗集小传·丙集》)。

封建社会中，男著女装的事是不多的，女著男装也罕见。木兰从军，英台求学，以及《女驸马》、《孟丽君》等故事、戏文，演的是女扮男装，目的在于掩盖本来的性别，而不是公然女著男装。唐高宗的女儿太平公主，穿了男子穿戴的"紫衫玉带，皂罗折上巾"，在高宗面前歌舞。高宗和武后说："女子不可为武官，何为此装束？"（《新唐书·五行志》）其实这只是太平公主恃宠撒娇。这和《红楼梦》三十一回薛宝钗提史湘云的旧事一样："姨妈不知道，他穿衣裳还更爱穿那别人的衣裳。可记得旧年三四月里住着，把宝兄弟的袍子穿上，靴子也穿上，额子也勒上，猛一瞧，倒像是宝兄弟，就是多两个耳坠子。他站在那椅子背后，哄得老太太只是叫'宝玉，你过来！仔细那上头挂的灯穗子招下灰来迷了眼！'他只是笑，也不过去。后来大家忍不住笑了，老太太才笑了，说扮作男人好看了。"这不过是女孩儿闺中闹着玩罢了。

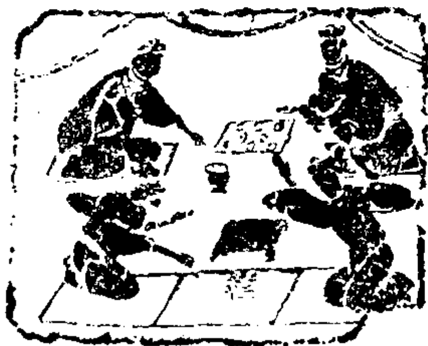


女着男装
（唐韦洞墓石椁线雕）

只有盛唐以后，妇女风气一度比较开放，妇女在大庭广众间颇有“著丈夫衣服靴衫”的，致使“尊卑内外斯一贯矣”（《旧唐书·舆服志》）。李廓《长安少年行》十首之五：“遨游携艳妓，装束似男儿。”不仅优妓独占时髦，“士流之妻”也“衣丈夫服，靴衫鞭帽”（《大唐新语》卷十）。女著男装，可能妩媚中带点英武气，比男着女装的“娘娘腔”要胜一筹。但看不惯的人还是要大摇其头：“妇人为丈夫之象，丈夫为妇人之服，颠之倒之，莫甚于此。”这是李华《与外孙崔氏二孩书》中的话。李华是开元二十三年进士，卒于大历初，经历过安史之乱，后来因为被迫“附”过“逆”贬为庶民。这话不像是贬为庶民以后说的，当是乱前有所预感之语。但李廓是元和进士，可见安史之乱以后，始于盛唐的女著男装之风依旧。这是不是唐敖说的“习惯成自然”了呢？

在服饰问题上，束缚个性、限制个人爱好的做法并不可取，如果传统观念过于保守，冲击一下也没什么不好。但是，一切从国情民情出发，总不要弄得女儿国里的人那样使人觉着“矫揉造作”或“忍不住扑嗤一声笑出来”才好。对于爱时髦而不太懂服饰美的人，提高他们的文化素养和审美能力，非常必要。另外，随着妇女解放、男女平等，确也可能出现一些男女都能穿的“中性”服装，如早些时候的军装、干部服（中山装）。如今的茄克、西

装、工作服、部分运动服，男女款式也往往大同小异。如何在同中求异，使服装具有性别特征，以更好地衬托男性美和女性美，是服装设计师面临的永恒课题。



服饰与社会风气的俭与奢

《韩非子·十过篇》记秦穆公和由余的对话，秦穆公问“古之明主得国失国”的经验教训，由余回答：“常以俭得之，以奢失之。”后来李商隐据此熔铸出千古传诵的名句：“历览前贤国与家，成由勤俭败由奢。”(《咏史》)确实闪耀着真理的光芒。

服饰现象，往往是社会风气俭奢的晴雨表。当然，在议论服饰奢侈与否的问题时，有两点是必须明确的。第一点是，随着物质生产的不断发展，服饰文化必然要不断地丰富起来，这是历史唯物主义的规律。第二点是，人们在条件许可的情况下美化自己的穿着打扮，完全是正常的现象。杨白

劳那么穷，在躲债之际还不忘为喜儿“扯上二尺红头绳”，这或者是常说的“爱美是人的天性”吧？

在剥削制度下，社会财富集中在少数人手里，大多数劳动者则挣扎在温饱线以下。如《诗·豳风·七月》描写的，西周的农奴虽然自己“无衣无褐，何以卒岁”，却还要在凛冽的寒风中“取彼狐狸，为公子裘”。创造服饰文化的人，享受不到服饰文化的成果。这是剥削制度下无法回避的一个大矛盾。我们讲历史上服饰的奢侈或俭朴，是对平民以上的社会而言。大多数被剥削者，面临的是有没有衣穿的问题，而不是该不该俭朴的问题。只有一小部分隶属于富者的僮儿婢妾有可能被主人超规格地打扮起来，卷入到奢侈的社会风气中去。

古来许多有识之士，对服饰奢侈都是极力反对的。墨子把统治者“厚作敛于百姓，暴夺民衣食之财，以为锦绣文采靡曼之衣，铸金以为钩，珠玉以为佩，女工作文采，男工作刻缕，以为身服”，视为国乱之因，提出国君“欲天下之治”，“为衣服不可不节”（《墨子·辞过》）。他是要统治者戒奢。到了汉代，贾谊上疏说：“今民卖僮者，为之绣衣、丝履、偏诸缘，内之闲中，是古天子后服，所以庙而不宴者也，而庶人得以衣婢妾。”另一方面，却存在“饥寒切于民之肌肤”的现象（《汉书·贾谊传》）。

古代天子、王后祭祀时才穿的衣服规格，现在庶民用来打扮婢妾僮儿了。当然这种“庶民”，不是富商大贾是不可能的。他是要对被统治者禁奢。从墨子到贾谊，一个主张对上层戒奢，一个主张对下层禁奢，客观上反映了这段时间里社会财富总的积累增加了。但他们都替社会最底层，即社会财富的创造者们饥寒问题尚未解决着想，则是他们思想的共同点。

从中国历史来看，汉唐盛世可算是最光辉的篇页了。汉以武帝时国威最显，这固然与武帝雄才大略有关，但主要是文景之治为国力打下了基础。汉文帝是历代皇帝中较俭朴的一个，班固说他“身衣弋绨(黑色的较粗厚的丝织物)，所幸慎夫人衣不曳地，帷帐无文绣，以示敦朴为天下先”(《汉书·文帝纪》)。汉景帝死的前一年还下诏，要“天下务农蚕”，在温饱的基础上“素有蓄积”，而不要搞“雕文刻镂”、“锦绣纂组”(《汉书·景帝纪》)。文帝、景帝二代在俭朴的社会风气中平稳地发展经济，是汉朝强盛的开始。唐代极盛于开元、天宝年间，也和唐玄宗即位之初狠煞奢侈风有关。唐中宗时，幼女安乐公主恃宠骄侈，单是叫尚方为她织百鸟毛裙，就“计价百万”，这裙“正看为一色，旁看为一色，日中为一色，影中为一色，百鸟之状并见”。后来“百官之家多效之，江岭奇禽异兽毛羽

采之殆尽”。玄宗即位后，姚崇、宋璟为相，屡以奢靡为谏，“玄宗悉命宫中出奇服，焚之于殿廷，不许士庶服锦绣珠翠之服，自是采捕渐息，风教日淳”(《旧唐书·五行志》)。可见盛唐也是反奢侈才盛起来的。至于汉也好，唐也好，盛极而衰，而乱，而走下坡路，也无不与奢侈之风复炽有关。

东吴覆亡前夕，华覈看到孙皓淫侈无度，上疏进谏说：今“民贫而俗奢，百工作无用之物，妇人为绮靡之饰”，而且“转相仿效，耻独无有。兵民之家，复犹逐俗，内无担石之储，而出有绫绮之服”(《三国志·吴书·华覈传》)。可见，奢侈风助长了虚荣心，表面的繁荣掩盖了实质的贫穷。东吴基业败在孙皓手中，而奢侈风的形成，恐怕还要上溯到孙亮、孙休乃至孙权之时。

宋徽宗大观四年，蔡嶷奏：“臣观辇毂之下，士庶之间，侈靡之风，曾未少革……倡优下贱，得为后饰，殆有甚于汉儒(指贾谊)之所太息者。雕文纂组之日新，金珠奇巧之相胜，富者既以自夸，贫者耻其不若，则人欲何由而少定哉!”(《政和五礼新议》)“辇毂之下”是说皇帝车驾之下，借指京城，这里不说“辇毂之上”，是为尊者讳吧?宋徽宗不像汉文帝，他对这种奏谏是听不进去的，他也做不到“敦朴为天下先”，因而北宋之亡，也是很自然的事。

1894年，是甲午战争清政府惨遭败绩的一年，也是慈禧六十大寿的一年。为了祝寿，“苏州织造”一次就为她定做了135套各色衣料的服装，耗银3万8千多两，费工无数。据说慈禧的御衣库里，单是适合春末夏初穿的衣服就有两千多件。对比一下经历过安史之乱的唐肃宗，慈禧的穷奢极欲就显得格外厉害了。唐肃宗曾经伸出衣袖给近臣看，说：“朕这件衣服已经洗过三次了。”他的意思当然是显示自己的“节俭”，不过这当然也仅仅只是皇帝的“节俭”。至于慈禧，不要说洗过的衣服不会穿，就是大部分崭新的衣服也来不及穿，最后作为陪葬品埋到地下。劳动人民殚心竭力制作的服饰，就这样被封建统治者糟蹋了。清政府的奢侈腐败，决定了它被推翻的命运。

晋朝的傅玄，曾说“天下之害，莫甚于女饰”，“一首之饰，盈千金之价；婢妾之服，兼四海之珍”(《傅子·校工》)。傅玄此语不虚。就拿西晋初年的石崇来说，此人官为刺史而劫掠商客，以其不仁，遂成巨富。他有一个婢女翔凤，刻玉“为倒龙之佩，萦金为凤冠之钗”(《拾遗记》卷九)，“后房百数，皆曳纨绣，珥金翠”，还“与贵戚王恺、羊琇之徒以奢靡相尚”(《晋书·石苞传》附)。殊不知奢能亡国，也能破家。石崇临赴刑场满门抄斩，才悟到自己死在财上。

勾践曾被吴王夫差灭国称臣，为了重新振兴越国，史书说他“坐卧仰胆”，“身自耕作”，“食不加肉，衣不重采”，“与百姓同劳”（《史记·越王勾践世家》）。楚国本是子爵小国，僻处江汉之间，到楚武王方始逐渐强大起来，这是楚武王的祖父若敖和兄长蚡冒“筚路（柴车）蓝缕（破旧衣服），以启山林”的结果（《左传》宣公十二年）。春秋时，卫国一度亡于狄人入侵，卫文公重新建国时，只有革车三十乘。他穿着“大布（粗布）之衣，大帛（通白）之冠”，致力于发展经济，敬教劝学，选贤任能，奋斗二十五年，国力增长十倍（《左传》闵公二年）。勾践、若敖、卫文公都不失为统治阶级中的有为者。他们或为失败所迫，或为落后所激，别无他路可走，只有艰苦以创业，勤俭以兴国。

服饰形之于外，因此俭与奢都必然要在服饰上表现出来。我们的民族是以勤俭为美德的，所以有不少“荆钗布衣”的美谈流传下来。东汉时，桓少君嫁给鲍宣，少君家里嫁妆很丰盛。鲍宣对少君说：“你生于富家，骄生惯养，习于美饰，而我很贫穷，受这些礼不敢当。”少君就把侍御服饰全部退还娘家，自己换了短布裙，与鲍宣“共挽鹿车归乡里”（《后汉书·列女传》）。孟光嫁给梁鸿，打扮成新娘妆束过门，七天梁鸿不跟她讲话。孟光跪下请问所以，梁鸿说：“我要的是穿着朴素的人，可以一

起隐居在山里。你现在穿了绮罗，搽了脂粉，不称我的心。”孟光立即改成椎髻，著布衣，干起家务事。梁鸿大喜说：“这才真是梁鸿妻！”(《后汉书·逸民列传》)大儒马融的女儿马伦嫁给袁隗，马融“家世丰豪，装遣甚盛”，袁隗嫌其过于珍丽。马伦说：“你是爱慕鲍宣、梁鸿的高洁人士，我也愿成为少君、孟光一样的女子。”(《后汉书·列女传》)当然，社会在发展，生活在不断提高，荆钗布衣决不是我们追求的目标。我们的穿着应该越来越美，越来越好。但是不慕虚荣、崇尚勤俭的美德，则是值得我们发扬的。



服饰与仪容、言谈、举止

儒家的礼教，讲究服饰对人的行为具有相应的约束作用。孔子对鲁哀公说：穿上丧服的人“不听乐，非耳不能闻也，服使然也”；穿上祭服的人“不茹荤，非口不能味也，服使然也”（《荀子·哀公》）。一定的服饰，要求一定规范的仪容、言谈、举止与之相适应。比如皇帝在后宫尽可以和妃子随便说笑，但戴上冠冕，穿上龙袍，仪容就得威严，举动就得庄重，在臣下面前东歪西倒或嘻皮笑脸都是不像样的。大将也尽可“英雄难逃美人关”，但穿上戎装，披上战袍，仪容就得威武，举动就得稳重，在士兵面前扭扭捏捏作小儿女态就不行。《礼

记·表记》有一段话就是阐述这个观点的：

> 君子服其服，则文以君子之容；有其容，则文以君子之辞；遂其辞，则实以君子之德。是故君子耻服其服而无其容，耻有其容而无其辞，耻有其辞而无其德，耻有其德而无其行。

君子以仪容、言谈、举止与服饰不相称为耻。应该说，这个观点有一定的合理性。

但是，仪容、言谈、举止的具体规范却因民族而异，随时代而变，并且受各种社会关系的制约。古代君子的那套礼节，不妨以儒家的“至圣先师”孔子作为楷模来看一看。《论语·乡党》篇不厌其烦地记述了孔子在一般社交、朝会和国事活动中与不同对象接触时的仪容、言谈、举止，比如：在乡亲们面前，孔子是温良恭让，像不善于言辞似的；在朝廷里，孔子却能说会道，但态度十分谨敬。与下大夫说话，孔子是“侃侃如也”；与上大夫说话，则“訚訚如也”（訚訚：中正之貌）。走进公府大门，孔子“鞠躬如也”，敛身蹑足；“立不中门，行不履阈”（履：踩；阈：门槛）。登上国君殿堂，孔子就把衣裳提起来一些，弯腰曲背，屏息不出大气。如此等等。这一套礼容规范，是适应当时特定社会关系的需要而产生的，要学得恰到好处，不大容易，也不大好受。掌握不好分寸，敬上谦下就会变成

谄上欺下，或者做作太甚。历代确有些隐士逸民，是不甘受此羁约所致。陶渊明宁愿穷困自耕，耻于折腰，就是一例。

《红楼梦》写贾宝玉素日“最厌峨冠礼服”，“与士大夫诸男人接谈”。但是每逢下人传话“老爷叫”，他心里再不自在，也要疾忙回怡红院换会客的衣服。一回因贾雨村来，贾政传命唤宝玉去会。宝玉一边登靴换衣，一边抱怨。史湘云说：“自然你能会宾接客，老爷才叫你出去呢！”宝玉道：“那里是老爷，是他自己要请我见的。”史湘云道：“主雅客来勤，自然你有些警动他的好处，他才要会你。”宝玉道：“罢，罢！我也不称雅，我乃俗中又俗的一个俗人，并不愿同这些人往来。”（三十二回）但他毕竟生于显宦世家，自幼受礼仪规范的教养，纵使心中不愿，也是能够应酬的。所以贾母对江南甄家四个管家娘子说：“凭他们有什么刁钻古怪的毛病，见了外人，必是要还出正经礼数来的。”“就是大家溺爱他，也因为他一则生的得人意儿，二则见人礼数竟比大人行出来的更不错，使人见了可爱可怜。”（五十六回）贾母说的“礼数”，就是贵族社交活动中的仪容、言谈、举止。这方面没有教养，只靠服饰华丽，就要受人非议。“纨绔子弟”名声不好，原因也在于此。

除了纨绔子弟，在形形色色的社会生活中，古

人还常常嘲笑"酸"和"村"两种现象。所谓酸，一般指地位较低的读书人在仪容、言谈、举止中做作太甚。穷秀才一味文绉绉，就要被人讽刺为酸。《西厢记》里的张生开始"功名未遂"，是个"白衣"，他的言谈举止很儒雅，倒不是做作，而是确有内在素养，尚且也被红娘说一句"酸溜溜螫得人牙疼"。《镜花缘》中淑士国的酒保，"也是儒巾素服，面上戴着眼镜，手中拿着折扇，斯斯文文"，一开口就是"三位先生光顾者，莫非饮酒乎？抑用菜乎？敢请明以教我"；"请教先生：酒要一壶乎，两壶乎？菜要一碟乎，两碟乎？"被林子洋一顿抢白："你是酒保，满嘴通文，这是甚意？真是整瓶不摇半瓶摇！"有一句奚落人的俗语"半瓶子醋"，就是这么来的。可见，"酸"是等级社会里服饰与仪容、言谈、举止不相称的一种现象。一般是指没有华贵的服饰，却讲究贵族社会的礼容。也有反过来的，如李商隐《义山杂纂》有这么一句："村汉著新衣——酸寒。"所谓村，指粗野鄙俗。村汉，可以译作乡下人吧。在城里贵族眼里，乡下人穿新衣，不但掩盖不了他们言谈举止的粗俗，反而形成了另一种服饰与礼容不相称的现象。王君玉《杂纂续》"村妓妆梳——好笑"，苏轼《杂纂二续》"村里女婿裹幞头——不快活"（幞头是宋代城里人常戴的头衣），"村里人体段——改不得"（体段：身段姿态，举止），都包含

着类似的嘲讽。这里面既存在歧视农民的偏见，也反映了封建社会里农民被剥夺受教育机会，因而缺乏文化教养，以及穷乡僻壤风气闭塞，文化生活远远落后于都市的实际状况。

儒家虽然讲究服饰与仪容、言谈、举止要相称，但孔子到底是曾经遭过困厄，受过磨难的人，所以他把仪容、言谈、举止方面的素养看得比服饰更重要。他曾夸奖子路即使穿了破旧的袍子，站在穿狐裘的贵族中间也能毫无愧色（《论语·子罕》）。一般的人，就会在仪容、言谈、举止上显得自惭形秽了。《论语·里仁》记孔子的话说："士志于道，而耻恶衣恶食者，未足与议也。"只要有志于道，穿戴破旧点并不可耻。淑士国酒保那种"半瓶子醋"，才是应该嘲笑的。

《诗经》里有一正一反两个贵族女性形象的描写。《鄘风·君子偕老》据说是讽刺卫宣公夫人宣姜的，诗中刻画她服饰之盛：戴了极漂亮的首饰"副笄六珈"，穿了极高贵的服装"褕翟""阙翟"；同时字里行间却暗示她"有此盛服而以淫昏乱国"（《毛诗郑笺》）。《卫风·硕人》据说是歌颂卫庄公夫人庄姜的，诗中写她的服饰是"衣锦褧衣"，写她的仪容是"巧笑倩兮，美目盼兮"。"褧"，是单布罩衫。庄姜在锦衣外面加一件单布罩衫，这本身就表示出一种举止。《礼记·中庸》对此大为称赞，说

是“恶其文之著也”，不愿意自己华丽的衣著太炫耀。《郑笺》在解释这句时，直说炫耀华服就迹近小人了。这使我们想起古人写的《女史箴》，其内容虽然有许多封建糟粕，却也不乏可供借鉴的片言真知，只语灼见。如裴逸民《女史箴》说："人知正服，莫知行端。服美动人，行美动心。"张华《女史箴》说："人咸知饰其容，而莫知饰其性。性之不饰，或愆礼正。""愆"在这里解释"丧失"。这些话，其实对男子也同样适用。

古今的情形，有很大的不同。庄姜以一个贵族女子，能够注意不以盛服招摇过市，确实是有教养的表现。至于今天，随着人民生活的普遍提高，不论男女，有条件穿得好些，都是正常的现象。但是，传统观念对只追求服饰华丽，不重视仪容、言谈、举止素养的批评，至今还是很有价值的。



胡服（上）

沈括说："中国衣冠，自北齐以来，乃全用胡服。"（《梦溪笔谈·故事》）一个"全"字，或者把话说得有点过分，但胡服对汉族服饰的发展确实影响极其巨大。"胡"是个模糊用语，在不同的历史时期，有时专指匈奴，有时泛指从东北到西北诸游牧民族，有时甚至还要更宽泛一点。历经曲折复杂的过去到今天的现实，"胡"的大多数已经汉化或者成为中华民族大家庭中的一员，因此我们在总体上不能把胡服看作中国传统服饰文化的对立物，应该确认它是丰富多彩的中华服饰宝库中的组成部分。但是从历史长河的汇合处沿着支流往上溯，

那么当时中国人视"胡"犹如今天看待"洋"一样，又确实存在一个传统服饰和外来服饰之间相互影响、相互渗透甚至相互冲撞、相互消长的问题。

第一个全面引进胡服的是战国时代的赵武灵王，他出于军事上的目的，提倡"胡服以习骑射"(《史记·赵世家》)。当时中原传统的服饰，礼服是上衣下裳，常服是连衣、裳而为一的"深衣"。衣尚博大、广袖，裳和深衣都要求"短毋见肤，长毋被土"(《礼记·深衣》)，拖到脚踝处刚刚好。这种服装式样，只适合乘车，不适宜骑马。周代贵族子弟接受"六艺"教育，其中有"御"(驾驭马车之术)，有"射"，却没有"骑"。学习射艺，也要特地用皮制的袖套(称为"射韝")把宽大的袖子束起来。春秋至战国中期各国交兵，多用战车，骑兵不占重要地位。骑兵，特别是骑射，是北方游牧民族的创造，其移动之迅速，袭击之突然，对多种地形适应之灵活，都是战车所不能及的。战国七雄，秦、赵、燕三国与北方游牧民族接壤，深受胡骑骚扰之苦。秦长城、赵长城、燕长城都是为对付北族骑兵而修造的。胡服与骑射相适应，紧身窄袖，长裤皮靴，端的是十分利索。赵武灵王坚持"服者，所以便用"(《战国策·赵策二》)的观点，对反对派的种种意见，什么"先王之法"、"圣贤之教"，什么"变俗乱民"、"蛮夷之行"，一概加以驳斥，不但自己穿，将

军、戍吏穿，而且要大夫、嫡子也穿（《水经·河水注》引《竹书纪年》）。赵国采用骑射战术以后，克中山，破林胡、楼烦，确实起了作用。后来李牧大破匈奴，除了重视信息（烽火）、情报（间谍）外，也主要得力于骑兵。

赵武灵王所改胡服具体形制史所不详，《战国策》只说他赐给大臣周绍"黄金师比"，"师比"是东胡鲜卑族所用的腰带钩。可见赵武灵王所说的"胡"是指东胡。另刘熙《释名》说，靴本胡服，是赵武灵王首先移植过来的。《后汉书·舆服志》说，汉之武冠加黄金珰，附蝉为文，貂尾为饰，称为"赵惠文冠"，惠文王是武灵王之子。又引徐广说："赵武灵王效胡服，以金珰饰首，前插貂尾，为贵职。秦灭赵，以其君冠赐近臣。"史书所记，仅及于此。金珰、附蝉、貂尾都是装饰品，这么看来，赵武灵王不仅取胡服之"便用"，也考虑到美观的。实用和美观，正是服饰文化发展所遵循的两个原则。

东汉灵帝也以好胡服著称，不过他对待外来文化的态度，与赵武灵王有根本的区别。赵武灵王是取胡之长，为我所用，是鲁迅所说的"拿来主义"。汉灵帝则不同，凡带有个"胡"字的，什么"胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞"，他都喜欢，影响所及，"京都贵戚皆竞为之"（《后汉书·五行志》），是个胡里胡涂的"胡"迷。这种拜

倒在外来文化脚下的态度，被范晔批评为“服妖”。

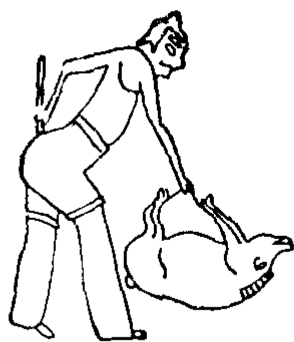
赵武灵王效胡服，有地域的局限性；汉灵帝好胡服，也只在京都贵戚中流行。胡服大规模渗入中国传统服饰，确如沈括所说，是在北齐以后。从东汉南匈奴内附，经过东晋十六国，北方游牧民族逐渐与汉族在长江以北大融合。北魏高祖（孝文帝）的生母和祖母都是汉族女子，自幼受到熏陶，对汉文化十分醉心。他迁都洛阳后，要鲜卑人都改汉姓，说汉语，穿汉服（《魏书·高祖纪》）。不过，他遇到的阻力也不小，史书说“国人多不悦”（《资治通鉴》卷一三九）。一次他南征回都，看见洛阳城里鲜卑贵族妇女仍有穿胡服小襦袄的，很不高兴，责问代理日常国政的任城王元澄“何为不察”，元澄说：“着胡服的比不着的要少。”高祖说：“浑可怪也！任城意欲令全着乎？‘一言可以丧邦’，斯之谓与！”（《魏书·任城王传》）可见他对于推行汉化确很认真。但是实际上的情况，胡服不仅没有禁掉，还对汉族的传统服饰起了改造的作用。这一点，特别表现在常服的范围内，至北齐而终于蔚成风气，《旧唐书·舆服志》说：北朝的常服“杂以戎夷之制”，与南朝保持古风较多的“巾褐裙襦”不同，“爰至北齐，有长帽、短靴、合袴、袄子”。隋唐以后，这种常服又渐被江南。

什么叫合袴呢？就是满裆裤。今天多数人也

许不知道，满裆的长裤是胡服，娃娃的开裆裤才是保存了华夏古风。古代不论男女，下身都穿裳，裳也就是后来的裙。裳或裙的里面，穿的是“绔”。《说文》：“绔，胫衣也。”是专给腿保暖的。前人多考“绔”有如今之套裤，从出土实物看，实为开裆裤。由于有“短毋见肤”的裳或裙，足可解决遮羞问题，所以古代男女都习惯穿开裆裤，这对于如厕实在是方便不过的了。西汉有个权倾一时的重臣霍光，他把自己的外孙女给汉昭帝做了皇后，想让皇后“擅宠有子”，就使后宫“皆为穷绔，多其带；后宫莫有进者”（《汉书·外戚传上》）。服虔注：“穷绔，有前后当，不得交通也。”颜师古则说：“穷绔即今之緄裆袴也。”可见，在汉昭帝以前，女子确是穿开裆裤的。汉景帝时有个周仁，很受景帝宠幸，能进入后宫，甚至景帝宫闱秘戏，他也能在旁。《汉书·周仁传》提到景帝宠幸他的原因，只说了两条：一条是“为人阴重不泄”，颜师古解释为“为性密重，不泄人言”；另一条是“常衣弊补衣、溺袴”，“溺袴”颜师古解释为“尿裤”，实际就是“穷裤”。穿打补丁的旧衣服，说明他不想挑逗异性；穿满裆裤，则不便于狎戏异性。再加上他很能保密，所以景帝才放心让他进入后宫。周仁穿溺裤作为特例而载入史书，可见那时贵族男子常例也是穿开裆裤的。古代为什么对“男女之大防”限制那么严，女孩子

要"养在深闺"，内外隔防，恐怕和当时的服装式样不太保险不无关系。汉武帝三月上巳祓禊归来，到平阳公主家坐了坐，看上了歌伎卫子夫。"武帝起更衣，子夫侍尚衣轩中，得幸"（《史记·外戚世家》）。尚衣轩是天子大驾的随从车之一，其中当然不会设锦衾茵榻，三月上巳，乍暖还寒，若要宽衣才成好事，岂不太冷。《史记·孔子世家》秉笔直书：叔梁纥"与颜氏女野合而生孔子"。后人多为尊者讳，曲为粉饰"野合"二字。其实野合就是野合。《公羊传》、《谷梁传》都记孔子生于鲁襄公二十一年（《史记·十二诸侯年表》系于鲁襄公二十二年）十月庚子，以妊娠之期倒推，野合正是腊月。若不是"绔"便于行事，寒气又何以堪。这些例子，都可为古绔有异于今裤，乃开裆之证。

西汉字书《急就篇》有一句"襜褕袷複褶袴褌"，颜师古注："袴合裆谓之褌。"可见汉俗古代也有合裆裤，称为褌，但在汉代多为劳动者所穿。山东汶上县出土东汉画像石上有一屠夫，赤上身，下身穿一长不及膝的短裤，就是褌了。因为裳不便劳作，且费布料，所以劳动者多以褌解决遮羞问题。司马相如穷得没办法，和卓文君在临邛卖酒，"文君当炉，相如身自著犊鼻褌，与保庸杂作"（《史记·司马相如列传》）。集解引韦昭"三尺布作，形如犊鼻"之说，说明犊鼻褌有点像三角裤。前人释





褌　　　　　　犊鼻褌

（山东汶上东汉画像石）

为"围裙"（如王先谦《汉书补注》），与褌是合裆裤之义不合。山东汶上画像石还有一劳动者穿的正是三角裤，可证。当时贵游子弟多穿纨绔，穿褌特别是犊鼻褌为衣冠之辈所耻。所以卓王孙才不得不被迫拿钱出来接济卓文君。贫穷人家的孩子，冬天也穿"复褌"，即夹短裤。《世说新语·夙惠》说韩康伯几岁的时候，家酷贫，到大寒时也只解决了上身穿的短衣，他母亲还要给他做复褌，儿子说："上身有穿就够了，不要再做复褌了。好比熨斗热了，柄也会热起来；上身暖了，下身也会暖的。"不仅孩子，大人也往往穿不上袴，三国时魏国的贾逵，早年"家贫，冬常无袴，过其妻兄柳孚宿，其明无何，著孚袴去"（《三国志·魏



儿童穿褌
（河南密县东汉墓壁画）

书·贾逵传》注引《魏略》)。"无何"是不久的意思。古代男子也穿长裙,所以不著袴还可以过得去。贾逵穿不起袴,"三尺布"的褌大概还是穿的吧?《晋书·阮籍传》记阮籍著《大人先生传》,以"群虱之处褌中","动不敢出褌裆",比喻"君子之处域内,何异夫虱之处褌中"。又记阮籍、阮咸居道南,同族诸阮居道北,"北阮富而南阮贫。七月七日,北阮盛晒衣服,皆锦绮粲目;咸以竿挂大布犊鼻于庭,人或怪之,答曰:'未能免俗,聊复尔耳!'"可见魏晋之际,士之清贫者也有穿犊鼻褌的。到了北齐,上层贵族也穿"合袴、袄子",则是杂"戎夷之制",受了胡服的影响。

陕西省长安县客省庄曾发掘出一匈奴族墓葬,编号为客省庄140号墓,据考年代大致在战国末年到西汉武帝以前。遗址内发现一件透雕铜饰,雕有二马二人,二匹马分居两侧,两个人则在中间作相扑戏。这正是草原民族传统的体育运动。细观二人装束,一人穿窄袖袄子甚为明显,一人则似赤上身,下身则穿的都是长至足踝的"合袴"(见中国科学院考古研究所《沣西发掘报告》插图)。因为胡人习于骑马,不可能穿裳或裙,没有裳或裙遮羞,开裆之"绔"自然不能用了,北地气候又冷,也不宜穿褌,所以必然要穿"合袴",即比较贴身的满裆长裤。犹如美国西部牧人以"牛仔裤"名闻于



匈奴族的“合裤”
（陕西长安县客省庄匈奴族墓葬出土）

世，是一个道理。这窄袖的“袄子”，贴身的“合裤”，以及靴子、束腰带钩（古称“师比”，或“鲜卑”、“私钍头”、“犀比”）等，都是胡服以其便于用的优点，得以进入中国传统服饰，成为其组成部分的例子。

由于受胡服影响，魏晋以后的“绔”字，可能字义已经起了变化，逐渐成为“合裤”的简称了。《宋书·刘穆之传》说，宋高祖刘裕起事的时候，派人送信给刘穆之，要他出来协助。刘穆之看完信，沉吟许久，“既而返室，坏布裳为绔，往见高祖”。南朝常服本是裙襦，但从军穿裙（即裳）不便，所以把它改制为“绔”。这“绔”应该不是开裆的，而是合裤了。《世说新语·汰侈》记晋武帝尝光降王武子家，武子家十分阔气，供膳都用琉璃器皿，婢子百余人“皆绫罗绔䙱”，这个“䙱”字很少见，《玉篇》释

为“妇人上服也”，那么“绔褶”并称，“绔”也是“合袴”无疑了。



胡 服 （下）

胡服进入中国服饰文化，标志着原来称为胡人的匈奴、鲜卑等族与汉族的融化大致完成。宋以后崛起于北方的少数民族契丹、蒙古、女真（满）等族，有人仍旧依从习惯泛呼之为胡，如南宋陆游诗“儿时万死避胡兵”（《戏遣老怀》），“遗民泪尽胡尘里”（《秋夜将晓出篱门迎凉有感》），“胡”主要指金；明末清初顾亭林诗“东胡势薄天”（《赠顾推官咸正》）、“剡见胡马逼”（《哭陈太仆子龙》），“东胡”和“胡”都指清。至于丘逢甲诗“窄袖轻衫装束新，珠江风月漾胡尘”（《珠江书感》）就径把满人装束目为“胡服”了。应该说，这些用语是诗人们不太

科学的朦胧称谓。但为了便于讨论古代服饰交互关系的一般规律，我们暂且就在这较为宽泛的意义上来使用"胡服"这个词了。

一个自信的民族，对外来文化是不采取闭锁政策的。大唐帝国强盛的时候，从上层统治集团到一般士女，穿胡服，戴胡帽，学胡妆，都是不以为奇的事，不像北宋末年那样对异族服饰严加禁绝。

宋徽宗大观四年(1110)十二月诏：

> 京城内近日有衣装杂以外裔形制之人，以戴毡笠子、著战袍、系番束带之类，开封府宜严行禁止(吴曾《能改斋漫录》卷十三)。

政和初年(1111)再次下旨：

> 一应士庶，于京城内不得辄戴毡笠子(同上书卷一)。

政和七年(1117)，宋徽宗又下诏：

> 敢为契丹服，若毡笠、钓墩之类者，以违御笔论(《宋史·舆服志五》)。

"钓墩"，是妇女穿的一种袜裤。连戴一顶有点外来色彩的毡帽，也要皇上亲自三令五申禁止，除说明有令而不行、禁而不止的软弱状态外，也反映了统治层对"胡化"的担心和恐惧。这和当年唐太宗宣称"自古皆贵中华(汉)，贱夷狄，朕独爱之如一"(《资治通鉴》贞观二十一年)的胸怀简直不可同日

而语了。辽和北宋长期对峙，据《契丹国志》卷二十三说，辽朝的衣服制度，“国母与番官皆番服，国主与汉官则汉服”。契丹族对汉族的服饰不但不禁，还以国主之尊而从汉礼。对比之下，宋徽宗确实是少了点民族自信心。

但是，历史也证明，一个开放的社会如果完全沉醉于外来文化，也会从充满活力转变为萌生祸乱。对此，中唐的诗人是深有体会的。元稹《法曲》云：“自从胡骑起胡尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。…… 胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”这不仅流露出诗人对安史之乱犹心有余悸，也表现了诗人对传统文化面临危机深怀隐忧。白居易对元和年间妇女学胡妆“乌膏注唇唇似泥，双眉画作八字低”，以至“妍蚩黑白失本态”的现象也深感不安，警告说：“元和妆梳君记取，髻椎面赭非华风。”（《时世妆》）乌膏唇、八字眉的确并不好看，实际上这种胡妆也只是昙花一现，并未在传统服饰中留下什么痕迹，虽然当时盲目流行了一阵子。这使我想起丰子恺谈如何学西洋服饰的一段话：

> 西洋衣服有“适体”的美。中国人悟到这一点之后，就拼命地追求“适体”，于是那些盲从流行的女子，穿的衣服竟像袜子穿在脚上一样，身体各部分的原形十分显出，行动时会

身像一条蚕或一条蛇……我常暗中为她们担心：衣服裹得这么紧，透得过气来吗？

丰子恺是造诣甚高的美术家，他的审美情趣臻于较高境界。他提出对外来服饰应学它的好处，但切忌"盲从流行"，"学过了头，好的也变成不好的了"(《率真集》)。这些话，和白居易对学胡妆学得不伦不类的批评，意思正相表里。

一个民族能否吸收他族服饰的长处，往往取决于民族间关系的状况和民族感情如何。考察一下清朝建立之初和灭亡前后汉族对满族服饰的态度，是很有意思的。清入关前，皇太极就教谕后世不得废祖宗时冠服，轻循汉人之俗(《清史稿·舆服志》)。清朝总结辽金元三朝的教训，认为衣冠改用汉唐仪式，是导致"国势渐弱"的原因之一。所以亡明后，清政府用强制手段要汉人剃头辫发，改换清装。顺治二年平江南后，定群臣和生员、耆老顶戴品式，随即下令禁中外军民衣冠不遵国制(《清史稿·世祖纪》)。这在汉族士民中引起强烈反抗。清初叶梦珠《阅世编》说："本朝于顺治二年五月克定江南时，郡邑长吏犹循前朝之旧，仍服纱帽圆领升堂视事，士子公服便服皆如旧式。"直到顺治三年三月，早年降清、当时总督江南军务的洪承畴大约觉得这种局面颇使自己难堪，并且对上无法交代，就刊示严禁云："岂有为大清臣而敢故

违君父之命？放肆藐玩，莫此为甚！"杀机一露，那些当官的才开始辫发，去网巾，衣冠"一如满洲之制"。但是，像杨廷枢那样声称"砍头事小，剃发事大"，从容就义的有之；像方以智那样宁趋白刃，蔑取官职，最终做和尚的有之；像阎尔梅那样髡首披僧衣，"饮酒食肉如故"的有之；像王玉藻那样换上道袍隐居，誓不易清装的有之；像朱子瑜那样出亡日本二十余年，始终不改明室衣冠的有之；像徐昉那样布衣草鞋，遁迹山中，终身不入城市的有之。这些人拒穿"胡服"，是在异族暴力下维护本民族尊严的正气大义、高风亮节的表现。

明末遗逸如此，清末遗老遗少又如何呢？由于在长达二百六七十年间，满族统治者一方面坚持以本族服饰为"国制"，一方面高度重视继承吸收汉族的传统文化，逐渐使汉族在承认"一朝有一朝衣冠之制"的惯例下，接受了满服是本朝传统服饰的现实。到辛亥革命以后，"辫子党"对剪辫子尚且顽抗了一阵，中国人穿什么样的衣服，就更费踌躇了。鲁迅曾有杂文略叙袍褂和洋服之间的微妙起伏，颇耐咀嚼，谨摘录如下：

> 几十年来，我们常常恨着自己没有合意的衣服穿。清朝末年，带些革命色彩的英雄不但恨辫子，也恨马褂和袍子，因为这是满洲服。……

然而革命之后，采用的却是洋装，这是因为大家要维新，要便捷，要腰骨笔挺。少年英俊之徒，不但自己必洋装，还厌恶别人穿袍子。那时听说竟有人去责问樊山老人，问他为什么要穿满洲的衣裳。樊山回问道："你穿的是那里的服饰呢？"少年答道："我穿的是外国服。"樊山道："我穿的也是外国服。"

这故事颇为传诵一时，给袍褂党扬眉吐气。不过其中是带一点反对革命的意味的，和近日的因为卫生，因为经济的大两样。后来，洋服终于和华人渐渐的反目了，不但袁世凯朝就定袍子马褂为常礼服，五四运动之后，北京大学要整饬校风，规定制服了，请学生们公议，那议决的也是：袍子和马褂！

……这洋服的遗迹，现在已只残留在摩登男女的身上，恰如辫子小脚，不过偶然还见于顽固男女的身上一般。……

恢复古制罢，自黄帝以至宋明的衣裳，一时实难以明白；学戏台上的装束罢，蟒袍玉带，粉底皂靴，坐了摩托车吃番菜，实在也不免有些滑稽。所以改来改去，大约总还是袍子马褂牢稳。虽然也是外国服，但恐怕是不会脱下的了——这实在有些稀奇。（《花边文学·洋服的没落》）

樊增祥(樊山)把袍子马褂说成外国服，自然是混淆了民族和国家的概念。满服正如胡服一样，也是中华民族服饰宝库中的组成部分。但从明末遗民对满服的深恶痛绝，到民国年间把袍子马褂当作传统礼服,连蒋介石后来在“总统”就职典礼上应穿什么服装，“国大代表”们精心研究后的建议也是长袍马褂,这种服饰观念的变化,不是很可深思的吗？当然,长袍马褂的时代是已经过去了。但是满族服饰中女性的旗袍,在形制上经过改造后，却不但至今为汉族妇女所喜爱，并且还成为中国的特色服装进入了世界时装的行列。



戎　　装

有这样一个故事，《吕氏春秋·顺说篇》记：齐国人田赞穿了打补丁的衣服去见楚王，楚王说："先生的衣服多差劲！"田赞说："还有比这更差的衣服呢。"楚王说："可以说给我听听吗？"田赞说："铠甲比我的衣服还要差。冬天冷得要命，夏天又热得要死，再没有比铠甲再差劲的衣服了。我穷，所以穿得差。现在大王是万乘之主，富贵无敌，却喜欢让百姓穿铠甲，我以为很不可取。"

这故事是劝谏停止战争的。不过，战争往往又不可避免。在这种时候，还是《淮南子·说林》说得比较实在："人性便丝衣帛。或射之，则被铠

甲为其不便以得所便。”穿丝绸衣服当然舒服，但在战场上，披铠挂甲就以不便转化为有利了。何况，田赞的看法，也不是人人都赞同的，春秋时候，就有过一个“不爱盛装爱武装”的女子。《左传》昭公元年：郑国大夫徐吾犯有个妹妹长得很美，公孙楚已经下了聘礼要娶她了，公孙黑又硬托媒人送彩礼上门。徐吾犯觉得两边都不好得罪，就把这为难事报告给执政大夫子产。子产说：“让你妹子自己选一个吧。”徐吾犯就对两个求婚者说，要他们在妹子面前亮亮相，妹子看中谁就是谁。两个也都同意了。公孙黑先上场，他穿着华丽的服饰进来，放好了彩礼才出去。公孙楚穿着一身戎装进来，左右开弓，然后一跃上车而出。姑娘在房中观看，说：“公孙黑确实很漂亮。而公孙楚有男子汉的气概。丈夫要有丈夫气，妻子要像妻子的样，这才顺当。”她嫁给了公孙楚。

万事万物都有两面性。赳赳武夫，气宇轩昂，戎装自有阳刚之美。嵇康送兄长嵇喜从军，写了十五首《赠秀才入军》，就有“良马既闲，丽服有晖”，“凌厉中原，顾盼生姿”（其九）之誉。在诗人笔下，戎装成为“生晖”之“丽服”，或者他想象中只是“甲光向日金鳞开”（李贺《雁门太守行》）的一派壮丽景象吧？可是实地体验过军旅艰辛的诗人，描写戎装就难免与田赞先生奏同工之异曲了。唐



甲　士
（秦始皇陵出土兵马俑）

代边塞诗人岑参的两句诗可以集成一付对联：

将军金甲夜不脱（《走马川行》），

都护铁衣冷难著（《白雪歌送武判官归京》）。

对仗不好算太工整，不过，这是深知行军作战之苦的话。更不用说“铠甲生虮虱”（曹操《蒿里行》）、“黄沙百战穿金甲”（王昌龄《从军行》）了。

《诗·秦风·无衣》是一首战歌：“岂曰无衣？与子同袍。王于兴师，修我戈矛。”旧时军界互称同袍，即源于此。诗中的袍就是战袍，一般是夹的，天冷可以充以绵絮，变成绵袍。白天穿在身上，扎营而宿，半垫半盖，就是被子了。从秦陵兵马俑的形象看，古代战袍大约长到膝部，再长就不便行军了。魏晋以后，又称为褶。褶袴成为通行的戎服。

秦陵武士俑所穿戎装有两种，一种是袍外擐甲，一种是只穿战袍。这或者是士和卒的区别吧？

所谓甲士和徒卒，有资格披甲的身份自然高一点。比如同是射箭，只披战袍的徒卒一律是站着射，甲士却蹲射，不仅护身，还讲隐蔽，似乎他们的生命要值钱一些。这真是些足使举世惊叹的艺术品，不但人物形容各异，而且战服塑造如真，战袍冠缨的轻软感，铠甲札叶的坚硬感，都得到恰到好处的表现，连接甲片的铆钉和络带，腰带的带钩、扣眼，也都雕缕得纤悉不差。将军俑则戴切云冠或长冠，细札花甲，颇有指挥若定的大将风度。秦陵兵马俑的特色之一，就是无论将佐士卒，都不戴胄，也即头盔，或称兜鍪。不知道这是什么原因。至于将士们的甲片，则敷成暗而深的赤褐色。有人以为这是铁甲，也有人认为是革甲。从战国时秦国是个铁产量不高的国家看，革甲的可能性似乎更大些。

早有人论辨过先秦有无铁甲了。孔颖达《尚书正义》首先提出“古之作甲用皮，秦汉以来用铁”；程大昌《演繁露》、王观国《学林》都举了许多文献材料，证成战国之时还只用革制甲。不过也有人提出反证说，《吕氏春秋·贵卒》有云：“赵氏攻中山，中山之多力者曰吾丘鸩，衣铁甲，操铁杖以战，而所击无不碎，所冲无不陷。”这不是战国时就有铁甲了吗？《吴越春秋·王僚使公子光传》有云：“王僚乃披棠铁之甲。”这不是春秋时就有铁甲

了吗？但《吴越春秋》是东汉人的著作，不足为凭的。要说传说，那《龙鱼河图》说蚩尤兄弟八十一人，个个"铜头铁额"，《管子·地数》说蚩尤用金属制"剑铠矛戟"，这才够得上甲胄起源的最早传说。可是蚩尤时尚未有铜，更无论铁。所以传说只是传说。从地下发掘的实物看，商、周二代都有青铜头盔出土，周代并有青铜胸甲、背甲出土，但为数极少，绝对不是军队的普遍装备。一般士兵，大概只能用革甲护身吧？

《周礼·考工记》有"函人"之职，专掌制甲。那上面所说，材料也只是皮革。为了防戈刺箭射，革甲内外厚薄要复叠好几重。标准是犀皮七重，兕皮六重，合皮五重。合皮就是两层牛皮对贴，所以牛皮实际上是十重。《吕氏春秋·爱士》叙晋惠公的车右卫用殳击秦穆公，已破六札，只有一札未穿，秦穆公披的就是七重之甲。所以古代射手不但要射得准，还要力量大。《左传》成公十年记楚国的潘党和养由基都能"射彻七札"。碰到这样的射手，周身披甲也不能万无一失了。

战国时铁制兵器已很普遍，所以出现铁甲也非绝对不可能。不过即使有，恐怕也是少数将佐用得上，一般甲士还要用革甲的。所以古代"兵革"连称。《三国志·蜀书·彭羕传》说：彭羕左迁为江阳太守，心里本来有气，又被马超道破心事，就

发火骂刘备是“老革荒悖”。据裴松之注：“老革犹言老兵也。”可见三国时士兵犹多用革甲。这同元曲中习惯用“铁衣郎”称呼士兵，是有一个时代的差异了。但当时铁甲也已逐渐普及，蔡琰《悲愤诗》写东汉末年战乱：“卓众来东下，金甲耀日光。”董卓的部队就用铁甲装备。不过直到晋代，还有用革甲的。《晋书·马隆传》说，晋武帝泰始年间，派马隆出征西羌，多用奇谋，颇振声威。有一次，在双方军队必经之道旁堆放了许多磁石，羌戎穿了铁铠，到那里没法通过，马隆的士兵却都披犀甲，往来无碍。羌戎因为缺少了一点科学知识，被懵住了，“咸以为神”。

曹植《上先帝赐铠表》说：“先帝赐臣黑光、明光铠各一具，两当铠一领，环锁铠一领，马铠一领。”除马铠用于战马外，其余都是曹操给曹植防身用的。两当铠状如今背心，只护胸背。环锁铠又称连环锁子甲，是结构很精巧的一种铠甲。传说吕布穿的铠甲叫“唐猊”，《水浒传》里的金枪将徐宁有一副四代祖传镇家之宝的“雁翎砌就圈金甲”，“披在身上又轻又稳，刀剑箭矢急不能透，人都唤做赛唐猊”（第五十六回）。这雁翎甲又称雁翎锁子甲，也属环锁甲之类，可见吕布的“唐猊”也是环锁甲了。这在当时是名贵的铠甲。

明光铠和黑光铠称“一具”而不称“一领”，说

胄是由几个部分组合成的。铠甲虽能缓冲对方武器的杀伤，但也极大地限制了自身行动的灵活。为解决这个矛盾，铠甲一般分成若干零部件，如保护肩臂部的"掩膊"，护胸的"胸甲"（也有用护心镜的），贴在两腋的"护腋"，垂于两腿外的"腿裙"，围于颈部的"颈铠"，保护头部的"兜鍪"，等等。要害部位都有所遮护，而颈、臂、肘、腰、股等关节却能活动自如。这些铠甲都戴上，称之为"全身披挂"。《水浒传》三十四回："秦明全副披挂了出城来，果是英雄无比。"更有甚者，《水浒传》里双鞭呼延灼练就连环马，"马带甲只露得四蹄悬地，人挂甲只露着一对眼睛"（第五十五回）。这倒不是小说夸张，《晋书·朱伺传》说："夏口之战，伺用铁面自卫。"铁面就是铁制面罩，只露出两只眼睛。《旧唐书·吐蕃传》说："其铠胄精良，衣之周身，窍两目，劲弓利刃不能甚伤。"不是和呼延灼士兵的装备一样吗？

不过，有一利必有一弊。保护得越好，上阵厮杀负担也越重。有时轻装上阵反能占到便宜。三国时吴、魏东兴之役就是如此。当时吴将留赞、丁奉等守城，用了轻敌之计，士兵们解置铠甲，不持矛戟，只用兜鍪刀盾。魏将大笑，在营中会饮，被轻装的吴兵一拥而上，鼓噪乱斫，大败而逃，争渡浮桥，桥断，死者数万（《三国志·吴书·诸葛恪传》）。但是许褚与马超大战，却因赤膊上阵而吃

了亏，臂上中了两箭。还被毛宗岗批道："谁叫你赤膊的？"还有一些败军之将，不能拚死于战场，那么弃甲而逃，不失为上策。甲胄在身，逃起来太拖累。不过，春秋时宋国的华元就是为此而落下了话柄，后来掌管筑城，役夫们唱起歌谣讽刺他"弃甲而复"，弄得他好不尴尬（《左传》宣公二年）。

戎装是服饰文化中特殊的一部分。它有时也会影响常服的发展。南朝宋、齐有几个年轻的"昏君"特别喜欢穿戎装，像宋废帝刘昱，就被皇太后斥责为"弃冠毁冕，长袭戎衣"（《宋书·后废帝纪》）；齐东昏侯萧宝卷也是"戎服急装，不废寒暑"（《南齐书·东昏侯纪》）。要知道他们并不是戎务在身，所以被认为是荒唐的举动。到了唐代，僖宗乾符年间，"洛阳人为帽皆冠军士所冠者"（《新唐书·五行志》）；甚至"军装宫娥扫眉浅"（李贺《十二月乐辞》），连宫女也把戎装当时装了。这对民间服饰的变化，不能没有影响。唐代以后，男子常服不再著裙，裙成为妇女的专用品，就是戎装向常服渗透的结果。



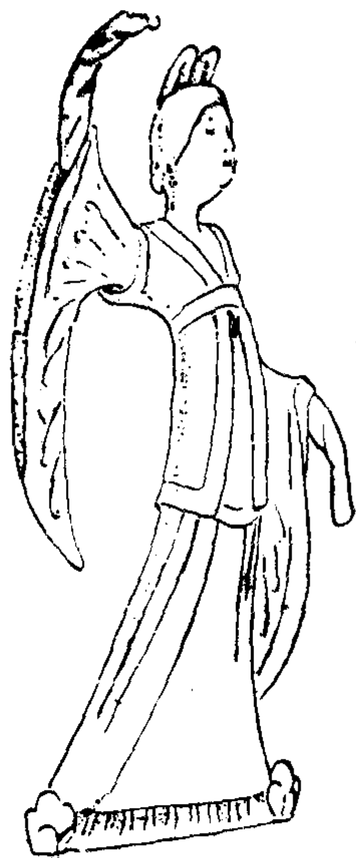
舞　服

历代舞服是服饰宝库中的一串明珠。无论是早期与巫术纠缠在一起的娱神的乐舞，还是后来从巫术中分离出来娱人的乐舞，舞服在同时代的服饰中都属美妙的精品。墨子"非乐"，有一条就是指责舞服漂亮贵重而不实用，他说，齐康公养了一批跳万舞的舞人，他们"衣必文绣"，却"不从事乎衣食之财"(《墨子·非乐上》)，劳民伤工。但是，大大小小的王公贵族之流，并不因墨子几句话，就会放弃了奢侈生活的。特别女乐兴起以后，宫廷歌舞历代不衰，贵族豪富仿而效之。所谓纵情声色，就是指的醉心于乐伎们的管弦歌舞。《西京杂

记》记载，西汉宫人以歌舞娱上者，"竞为妖服以趣良时"。傅毅《舞赋》描写舞衣舞饰："姣服极丽，珠翠的皪而炤燿兮，华桂飞髾而杂纤罗。"更不用说那些以擅长歌舞邀宠的后妃们了。汉高祖戚夫人"善楚舞"，汉武帝李夫人"妙丽善舞"，赵飞燕能"掌上舞"，北齐后主宠姬冯小怜"工歌舞"，南齐东昏侯潘淑妃能舞"步步生莲花"，至于杨贵妃的《霓裳羽衣舞》更何止名噪一时。她们的一袭舞服，审美价值固然可观，经济价值也是不赀的。

舞服都是美的，宫廷如此，民间也如此。屈原的《九歌》，反映沅湘一带民间祀神的歌舞，诗中对舞服的描写，不是"灵偃蹇兮姣服"（《东皇太一》），就是"华采衣兮若英"（《云中君》）。楚国民间的祀神歌舞，宗教和世俗，娱神和自娱，已经分不大清了。娱神也好，借娱神以自娱也好，既然热热闹闹，服饰自然就要考究的。六朝到隋唐，宫廷里常演"白纻舞"，原来是江南民间舞，因舞者穿轻如罗纱的白色纻麻舞衣而得名。据说，这种舞衣"质如轻云色如银"（《宋书·乐志》引《白纻舞歌》古辞），舞者跳起来"状似明月泛云河，体如轻风动流波"（刘铄《白纻舞曲》）。普通穿的麻布衣，哪有这么精细轻柔，只有舞服质料才这么好。进入宫廷以后，还改成罗的了，宋明帝《白纻篇大雅》"舞饰丽华乐容工，罗裙皎日袂随风"可证。甚至还改变了颜色，

南齐王俭《白纻辞》有“罗桂徐转红袖扬”之句。这仍叫“白纻舞”，就有点名不副实了。不过由此也可见宫廷乐伎为了使演出更赏心悦目，确是不断在“竞为妖服以趣良时”的。



唐代舞衣
（故宫博物院藏）

中国古代舞衣主要的民族特色，是长袖、束腰、轻逸。这和中国是丝织物的故乡有关。《韩非子·五蠹》：“鄙谚曰：‘长袖善舞，多钱善贾。’”鄙谚就是俗语。俗语如是说，足见在战国末年，舞衣长袖已成时尚。当然这是指观赏性的女乐而言。周代用于庙堂的文舞、武舞，舞人都是男性，手中持有干、戚、羽、籥等舞器，舞衣若是长袖就不便了。古代的常服尚博袖，便于袖物，出于实用的目的。所谓“袖里乾坤大”，像张良在博浪沙狙击秦始皇，力士袖百二十斤重的铁椎，袖子不大，怎么能行。舞服袖长，则求多姿，出于审美的目的。《乐府杂录》说：“舞者，乐之容也，有《大垂手》、《小垂手》，或像惊鸿，或如飞燕。”许多舞姿是借助舞袖才得以表现

的。而长袖只有轻柔的丝织物才能取得挥舞自如、飘曳多姿的最佳效果。傅毅《舞赋》说："罗衣从风，长袖交横"，"纤縠俄飞"，"袖如素蜺"。张衡《舞赋》也说："服罗縠之杂错"，"裾似飞燕，袖如回雪"。罗和縠都是轻盈柔软极薄的丝织物，有"云罗雾縠"之称，所以才能交横错杂，形成"素蜺"、"回雪"般的景观。

从出土文物看，故宫博物院所藏的几种战国玉舞人，以及流至国外的战国对舞玉人佩饰（美国费里亚博物馆）和玉雕舞人（瑞典博物馆），都是长袖纤腰的形象。据图片，故宫和瑞典所藏玉舞人袖长都约为整个臂长的两倍。河南南阳汉画石中的舞人图像，舞袖更长得出奇，有的几乎超过臂长



男 女 对 舞

（河南南阳东汉画像石）

的三倍，有的还在长袖中拖出一条更长的绸带。其中一幅男女对舞图像，女舞人正展舞长袖，男舞人则窄袖仅至腕部，作一腿下跪、一手向女舞人前伸的姿势。

历经隋唐五代至宋代，长袖舞服的形象在各类文物中尚陆续可见，但数量相对减少，并且舞袖不像周代汉代那么长得出奇了。五代、宋的舞袖延伸部分，大约只有小臂那么长。发展到后代，就成了传统戏剧中的水袖。而汉代那种特长袖，大约魏晋以后就演变为长绸舞了。“白纻舞”有人认为是长袖舞（如《辞海》“白纻舞”条），实际恐怕不



唐代乐舞
（敦煌156窟壁画）



反弹琵琶
（敦煌壁画）

然。刘铄《白纻舞曲》有“玉腕俱凝若云行”，“掺掺擢手映鲜罗”之句，手、腕俱现，应是执巾而舞。梁简文帝有几首诗写的也是长绸舞，如：

腕动若华玉，衫随如意风。（《咏舞》）

罗衣恣风行，轻带任情摇。（《赋乐府得大垂手》）

折腰应两袖，顿足转双巾。（《小垂手》）

《释名》说：“衫，芟也，衣无袖端也。”袖端就是袖的延伸部分。古代袖称袂，袖端称袪，袂和袪合起来称袖。舞衫无袖端，所以才能见腕动如玉。而“轻带”可“任情摇”，当然不是束腰之带，而就是上面一首诗中的“双巾”。又摇又转，正是长绸舞的特征。敦煌壁画中唐代伎乐舞蹈部分，受西域文化影响，普遍不用长袖，有的甚至上身几乎半露，缀

以璎络，但手中都执有飘舞的红绸带。

一袭设计得好的舞服，是舞蹈家美化舞姿、表情达意必不可少的辅助手段。白居易《霓裳羽衣歌和微之》是这样写舞服和舞饰的：

虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累佩珊珊。

又是这样描写舞姿的：

飘然旋转回雪轻，嫣然纵送游龙惊。
小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。
烟蛾略敛不胜态，风袖低昂如有情。

从中可以看出舞服在表现舞姿和表达感情中所起的巨大作用。仔细赏析这三联诗，可以想见霓裳羽衣舞的舞服是采用了传统舞袖的特色的。

唐苏鹗《杜阳杂编》记有两则佚事。一是，代宗时以骄奢贪婪著称的权臣元载，曾让他的宠姬薛瑶英"衣龙绡之衣"歌舞。据说，这龙绡舞衣"一袭无一二两，抟之不盈一握"，因而贾至有"舞怯铢衣重"之诗见赠。一铢大约相当于四十分之一两，这当然是诗人的夸张。但马王堆一号汉墓出土的一件素纱单衣，薄如蝉翼，上下128厘米，袖长190厘米，总共只有49克，不到一两重。所以苏鹗所记，完全是可能的。汉代那件素纱衣袖子这么长，或者也是舞服吧？二是，唐敬宗宝历二年，浙东献舞女二人，一个名叫飞鸾，一个名叫轻凤，"衣衹罗之衣，戴轻金之冠"，"衹罗衣无缝而成，其纹

巧织"，"轻金冠以金丝结之为鸾鹤状"，"饰以五彩细珠"，"称之无二三分"。两个舞女跳起来，"舞态艳逸"，"非人间所有"。苏鹗笔下，有时多道听途说，未必十分可靠。但中国女乐传统舞衣之优美、轻柔、飘逸，舞之几可凌云飞去，那倒是并不虚妄的。飞燕也好，飞鸾也好，惊鸿也好，轻凤也好，若没有舞衣的烘托，单凭舞蹈技艺，是达不到这个境界的。

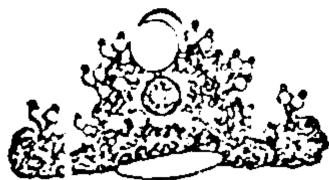
历代舞服，千姿百态，精采纷呈，绝不是几千字所能遍及的。借此一斑，也难窥全豹，聊胜于无而已。



戏　装

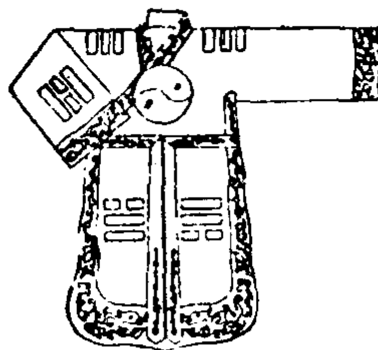
传统戏曲服装，俗称“行头”，是中国服饰宝库中又一朵异葩。今行传统戏的服装，是古代服饰的美化和艺术的再创造，它是以明代为主，杂糅了上自唐代，下至清朝的各时代服饰式样，创造出来的一种特殊的服饰系列。它非汉非唐，非宋非明，却亦汉亦唐，亦宋亦明，不限时代，不分季节地使用。戏装的这种超时空性，和中国传统戏重虚实结合，表现上突破舞台空间和时间的限制，多虚拟性、象征性的总的风格是一致的。

中国传统戏曲服装的特点之一就是套式化。上至皇帝，下至奴婢仆役、囚徒乞丐，各色人等，都

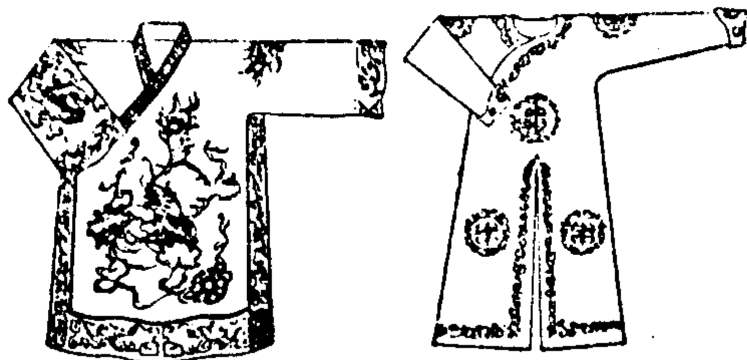



相　貂　　　　文　阳

有与角色身分、地位、职业、场合乃至性格相配的专门服饰套式。同是宰相，朝廷上要戴“相貂”，居家则戴“相巾”。《战宛城》中的曹操，“挟天子”还不久，戴的是“相貂”；《逍遥津》中的曹操，“令诸侯”已近二十年，而且刚做上汉献帝的老丈人，权势显赫，不可一世，戴表示丞相身分的“相貂”已不够了，要戴金缕绒球、两侧金色如意翅的“文阳”了。帝王将相的穿着，朝服叫“蟒”，便服叫“帔”，文官的穿着叫“官衣”，武将全身披挂叫“靠”，一般平民便服叫“褶子”，还有“英雄衣”、“八卦衣”、“开氅”、“箭衣”等等，名目繁多，加上花纹的不同，颜色的变化，表现各色各样剧中角色，形成一个完整的戏剧服装套式系列。一出戏下来，若是众多演员原装




八卦衣　　英雄衣


开　氅　　　　箭　衣

同台谢幕，每可见满台锦绣，七彩纷呈，美不胜收。

传统戏曲服装系列的定型，是经历很长时间才逐渐完成的。明朱权《太和正音谱》引苏轼诗"搬演古人事，出入鬼门道"，据朱权说，"鬼门道"指戏台侧上场所经之处，"言其所扮者皆已往昔人"的意思。北宋就有专演"古人事"的杂剧段子，可惜当时角色上台穿的什么服装，缺少文献记载。从故宫博物院收藏的宋杂剧演出图（绢画），以及河南偃师、禹县、温县等地相继发现的宋墓杂剧雕砖展示的戏台场面来看，人物扮饰一般是仿照当时的生活常服，或进行一些美化装饰，整个戏剧服装明显表现出草创时期的色彩。元陶宗仪《南村辍耕录》记了一则传说："宋徽宗见爨国人来朝，其衣装鞋履巾裹，傅粉墨，举动可笑，使优人效之以为戏。"这是仿效少数民族的服装。（爨国人即今云南东部地区白族、彝族的先民。据陶宗仪说，宋杂剧中某些简短表演称为"爨"，就是这么来的。赵宋南渡后，吴方言区"爨"、"串"不分，就误成了"串"，



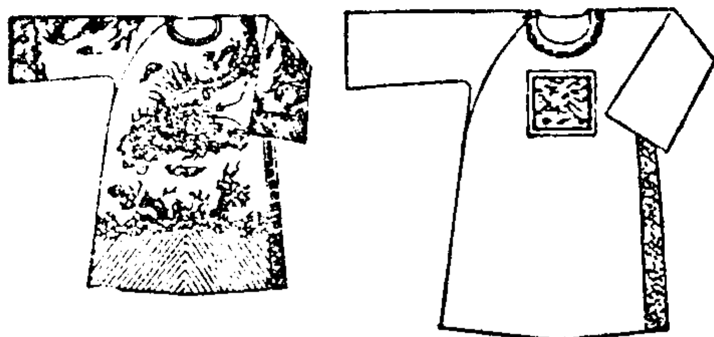
南宋杂剧戏装(故宫藏南宋绢画)

串戏、反串、客串之类用法，据说即源于此。)元代杂剧大行,但是关于服装方面的情况,至今所知甚少。有关记载,往往泛喻演戏为“优孟衣冠”、“粉墨登场”,并没有对戏用服饰作专门具体描述。这或者恰可反证那时的戏剧服装尚没有形成特殊的专用于戏剧表演的服饰系列。从戏剧服装中较多明代服饰特征，可推知戏装套式系列主要是明清二代逐渐形成的,是许多代艺人点滴创造的积累，特别与二百年来京剧的发展关系最为密切。



靠

《儒林外史》四十二回写鲍廷玺领了一个戏班子“三元班”，为汤大爷、汤二爷唱戏，完了又“跑一出马”:“那



蟒　　　　　　官　衣

小戏子一个个戴了貂裘，簪了雉羽，穿极新鲜的靠子，跑上场来，串了一个五花八门。”可见，现今传统戏曲服装中的“靠”，在明代就已经形成了。但这个点滴材料不能说明现今的戏装系列在那时都已经具备了。相反，根据明代的实际情况，可以证明像“蟒”这种适用于帝王将相的戏装格局，当时是绝对不可能存在的，只有在清代的服饰观念下才能成型。

传统戏曲服装中的“蟒”，是帝王将相的官服，圆领大襟，上绣云龙等花纹，下摆及袖口绣海水的象征性纹饰，皇帝穿黄色团龙蟒，将相穿其他颜色的独龙蟒。还有“女蟒”，是后妃、诰命一品夫人、女将的朝服，上绣丹凤朝阳或凤凰牡丹等图案。历史上元、清两代帝王，对龙的垄断，不像宋、明那样严。《元史·舆服志》记元仁宗时诏禁职官士民服用龙凤文，特注明“龙谓五爪二角者”，可见三爪、四爪的不在禁限之列了。龙的形象是不断发展的，从三爪到四爪到五爪，元代把“真龙”的形象定为五爪二

角，其他兴云布雨的龙和“混江龙”、“入云龙”之类只能是四爪或三爪的。“真龙天子”龙袍上的龙是五爪的，这种龙纹臣民不准用，用了就是大逆不道，罪该万死。但四爪、三爪的龙纹，元代并不严禁。明代就不一样了，为了避免混淆，除了把四爪、三爪的称为蟒，与五爪的龙加以区别外，还严禁臣民服用蟒衣。只有宦官，在明成祖永乐以后，凡侍立皇帝左右的，一度可穿蟒衣。另外嘉靖八年更改百官祭服时，“独锦衣卫、堂上官大红蟒衣”。除此以外，明代对蟒衣的禁限就十分严了。而在实际生活中，许多人对客观世界并不存在的龙和蟒的区别还是弄不清，所以也有人认为“蟒有五爪四爪之分”的，也有人坚持“蟒无角无足”，所以三爪四爪也是龙的，观念上相当混乱。明英宗天顺二年，明令禁“官民衣服不得用蟒龙、飞鱼”。明孝宗弘治元年，都御史边镛奏“国朝品官无蟒衣之制”，并认为“内官多乞蟒衣，殊类龙形，非制也”，于是宦官的蟒衣也禁掉了。弘治十三年，重申公、侯、伯、文武大臣及镇守、守备，如若违例奏请服用蟒衣、飞鱼衣服的，要求“科道纠劾，治以重罪”。明武宗正德十三年松了一松，竟开禁赐给三品官蟒衣。但三年后明世宗即位，立即下诏：“近来冒滥玉带、蟒龙、飞鱼、斗牛服色……今俱不许。”嘉靖十六年，兵部尚书张瓒穿了一件有点像蟒纹的衣

服，明世宗大怒，谕阁臣夏言说："尚书二品，何自服蟒？"夏言回答说："张瓒穿的是一件钦赐的飞鱼服，色彩鲜明，有点像蟒罢了。"嘉靖皇帝说："飞鱼为什么绣了两只角？"下令严禁。于是"礼部奏定文武官不许擅用蟒衣飞鱼……"。（以上材料皆散见《明史·舆服志三》。）可见，终明一代，只有皇帝有资格穿龙袍，将相是连蟒衣也无份的。当然，权臣也有暗中犯禁的，《金瓶梅词话》二十二回写西门庆差遣来旺"往杭州替蔡太师制造庆贺生辰锦绣蟒衣"，虚写宋代事，实乃明朝情。但这属于明令所禁的僭越行为。在这样的情况下，演戏怎么可能让帝王将相后妃贵妇一起穿上"蟒"呢？所以戏装系列中的"蟒"，是不可能在明代出现的。清代则不然，服用蟒衣远较明代为宽。清代朝服之制：皇帝、后妃、皇子、亲王都用龙袍，亲王世子、贝勒、贝子、镇国公、辅国公、文武三品都用蟒袍（《清史稿·舆服志二》），所以《红楼梦》甄士隐解《好了歌》有"昨怜破袄寒，今嫌紫蟒长"之说。比照戏剧服装系列把帝王将相的朝服统称为"蟒"，完全符合清代的服饰观念。至于戏中帝王的朝服不称龙袍而也称蟒，只是因为这"帝王"究竟是"戏子"扮的，有所避讳而已。

传统戏曲服装来自生活，但又不同于生活。与生活服装相比，它更多装饰性，也更注意全身协调



武冠上的鹖尾
（北魏宁懋墓刻石）

性。为了给观众更多的美感享受，戏曲服饰多缀美丽饰物，如珠花、绒球、丝绦、雉尾等。像舞台上吕布、周瑜在紫金冠上插两根长长的雉尾，为演员演活角色增加了许多做戏的机会。这是生活中所没有的。《明史·舆服志三》说，洪武二十六年规定，凡大祀庆成、正旦、冬至、圣节……有公、侯、伯爵位的出席典礼，冠上要插雉尾。但那是公、侯、伯，而且只在典礼上用，武将或都督在军中是没有这种装束的。吕布和周瑜生活的时代，有一种武冠，“加双鹖尾，竖左右”（《后汉书·舆服志下》）。但舞台上的“翎子”比实际上的鹖尾长了起码有四五倍。这就是艺术的夸张。旦角的水袖、老生的髯口、丑角的帽翅、武生的鸾带，都来自生活而有艺术上的特殊加工。

传统戏曲服装中有些类型也来自生活而异于生活。如剧中角色若是一般平民，穿的便服叫“褶子”，就是来自秦汉以来的“褶”。实际生活中，明代男女都穿褶。《金瓶梅词话》第二回写西门庆“长腰身绿罗褶儿”，潘金莲“褶儿又短，衬湘裙碾绢绫纱”。《礼记·玉藻》：“帛为褶。”是一种绸面子、有夹里的夹衣。从汉墓武士俑的造型看，褶长大致到膝部。传统戏中的“褶子”则长及于足，而且品种繁多，也有男褶、女褶之分，应用范围极广。这“褶子”之名，也是明代就有了的。《儒林外史》三十回写几个戏子吃了饭，“一个个装扮起来，都是簇新的包头，极新鲜的褶子”。可见也是明代就形成了的。又如剧中角色若是帝王将相后妃贵妇，穿的便服叫“帔”，名称也来自生活中的“帔”，可是形制完全不同。《说文》收有“帔”字，段玉裁注以为“今男子妇人披肩是其遗意”。可见，在清代的实际生活中，帔只是男女通服的披肩。从历史上看，《南史·任昉传》写任昉死后，几个儿子贫困不堪，次子西华“冬月著葛帔练裙”。可想而知不是贵族所穿。但后来贵族妇女用帔来做装饰的多起来了。唐张萱《虢国夫人游春图》中，虢国



褶　　子

夫人的帔较正规地披在肩上，从胸前垂至腰际；而周昉《调琴品茗图》中的贵妇人，那帔已不是披在肩上，而是十分洒脱地卸落到腰背部，仅两端挽在手腕上了。白居易《霓裳羽衣舞歌》："虹裳霞帔步摇冠。"用"霞"来形容帔之多采而美者。从此，"霞帔"成为专名，宋以后，以不同图案的霞帔，来作为命妇品级的标志。明代只用于礼服，不用于常服。传统戏服装中的"帔"，却是一种对襟的长衣，也有男帔女帔之分，却一点"披肩"和"霞帔"的遗意也没有了。戏装专用语，"褶"和"帔"的字音也有专门的读法。这也是生活和艺术的不同吧。

中国传统戏曲服饰十分丰富多彩，读者欲知其详，可以参看有关的戏剧常识书籍。以上就一般书籍中未能涉及的几个问题，略作考证，实在是大题小做、挂一漏万了。



文学作品中的服饰描写

中国古代服饰的绚丽多彩，在历代文学作品中有多方面的反映。服饰既然是人生活中不可或缺的重要方面，它就必然成为文学描写的永恒对象之一。每个时代，从事各种不同文学样式创作的作家，在塑造人物形象、描绘风俗人情的时候，都常常会不由自主或不可回避地把他的笔触探进服饰的领域。因此，宏大的古典文学宝库，是向我们提供有关古代服饰材料的一个重要来源。

从《诗经》、《楚辞》以来的传统文学，在塑造美人的形象时，总是把服饰美作为人的外形美的一个重要组成部分来描写。中国人不习惯描写维纳



洛　神
（顾恺之《洛神赋图卷》）

斯那样的裸美人。像《金瓶梅词话》第二回西门庆初见潘金莲那样，竟能X光似的透过衣裳赤裸裸地扫描全身上下的写法，是很罕见的。而即使是这样，《金瓶梅词话》接下去的大段有韵赋体描写，仍然是用服饰来装点、衬托容貌和身段体态。这才反映了中国人生活的实际。

宋玉的《神女赋》和曹植的《洛神赋》都刻画了美女的外形，可以看出，作者除了精心形容其天生丽质外，都把服饰美的描绘放在了重要的地位。神女所以能仪态万方，“步裔裔兮曜殿堂”，“婉若游龙乘云翔”，是“罗纨绮缋”、“极服妙采”、“绣衣”“袿裳”、“被服”“薄装”的一身装束起了烘云托月

的作用。而洛神若不是"披罗衣之璀粲"，"曳雾绡之轻裾"，又何能"体迅飞凫，飘忽若神"呢。神女也好，洛神也好，都只是当时条件下占服饰美之先的贵族妇女在作者头脑中的映像。《陌上桑》中的秦罗敷，则走到一群劳动者中间来了：

头上倭堕髻，耳中明月珠。

缃绮为下裙，紫衣为上襦。

于是，行人为之停担，耕者为之忘犁，大家都把罗敷当作时装模特儿一样欣赏了。这首诗，对罗敷的容貌美体态美几乎无一笔正面描写。也许，就普通老百姓的审美观而言，年轻女性这一身时新得体的打扮，比之她眼波如何流转，嘴唇怎样的酥，对他们更富于吸引力吧？他们对服饰美的称羡和好奇，似乎超过了对外貌美的垂涎和好色。这也是他们和"使君"不同的地方。

从小说美学的角度看，服饰描写是刻画人物的一个重要手段，有时甚至与典型塑造的成功与否直接有关。比如阿Q是辛亥革命前落后农民的艺术典型，鲁迅本人说过：如果把那顶破毡帽换成了瓜皮小帽，就会使阿Q的形象完全扭曲。张竹坡评本《金瓶梅》第二回回首总评中说：

上回内云，金莲"穿一件扣身衫儿"，将金莲性情形影魂魄一齐描出。此回内云，"毛青布大袖衫儿"，描写武大的老婆又活跳出来。

可见，小说家成功的服饰描写，对小至一顶帽子、一件布衫的质料、形制都要求有十分准确的把握。这对于我们了解一个时代的服饰风貌具有很大的参考价值。但是，传统小说中的服饰描写也并不常是可取的，从话本演变而来的小说，常用有诗为证或四六骈文对人物的形貌服饰作大段铺叙，其中每易出现生搬硬套的陈词滥调。李卓吾（或谓叶昼托名）评《水浒传》"文字妙绝千古"，可是对上述这类描写他却觉得是败笔。如六十七回"关胜降水火二将"，《水浒传》对圣水将军单廷珪和神火将军魏定国的形貌服饰描写，前者就被批为"赘，可删"，后者则被批为"说了又说，与举业文何异"。看这些描写，无非是"锦袍笼獬豸，宝甲嵌狻猊"，"锦袍花绣荔支红，衬袄云铺鹦鹉绿"之类，用在哪一员大将身上都行，二者对调也没有什么不可以。如果说，这在艺术上虽是失败的，至少对服饰史的研究还不无资料价值的话，那么，在以殷周斗争为历史背景的神魔小说《封神演义》中也堆砌这类乏味的铺叙，就既没有艺术的魅力，也没有历史的真实了。只能说它是神魔小说完事，对了解殷周之际的服饰一无用处。

《水浒传》二十七回描写母夜叉孙二娘暑月坐店的服饰，却博得了李卓吾的好评。武松被两个公差押解到孟州道十字坡，只见：

酒店门前窗槛边坐着一个妇人，露出绿纱衫儿来，头上黄烘烘的插着一头钗环，鬓边插着些野花……下面系一条鲜红生绢裙，搽一脸胭脂铅粉，敞开胸脯露出桃红纱主腰，上面一色金纽。

下面接着骈文铺叙：

……厚铺着一层腻粉，遮掩顽皮；浓搽就两晕胭脂，直侵乱发。红裙内斑烂裹肚，黄发边皎洁金钗。钏镯牢笼魔女臂，红衫照映夜叉精。

这里，虽然也不乏“说了又说”的重复之处，却因为准确地刻画了“这一个”，因而李卓吾对这一段服饰描写的文字颇为欣赏，前文批道：“大雅文物。”后文批道：“好标致女人。”用了反话，流露出幽默感。而我们从服饰史的角度看，也觉得这段文字确实提供了形象的素材，了解了当时平民妇女的夏装：衫内有“主腰”（当即“抹胸”），裙内有“裹肚”。

《红楼梦》第三回，凤姐和宝玉出场时，曹雪芹浓抹重彩地描绘了二人的服饰，这在全书中是少见的。写凤姐是：

头上戴着金丝八宝攒珠髻，绾着朝阳五凤挂珠钗，项上戴着赤金盘螭缨络圈，身上穿着缕金百蝶穿花大红云缎窄褙袄，外罩五彩

刻丝石青银鼠褂，下着翡翠撒花洋绉裙。

写宝玉是：

头上戴着束发嵌宝紫金冠，齐眉勒着二龙抢珠金抹额，一件二色金百蝶穿花大红箭袖，束着五彩丝攒花结长穗宫绦，外罩石青起花八团倭缎排穗褂，登着青缎粉底小朝靴。

这种详细勾勒的静态描写，很像传统戏曲里主要角色上场时的亮相，让观众仔细观赏一下荣府里琏二奶奶和宝二爷的华贵衣着，气派穿戴。然而作者的用意还不止于此。我们仔细观赏之余，除了赞叹中国古代服饰文化的瑰丽外，不免觉得这两身服饰与曹雪芹生活的时代中的清装并不太像，而更多地表现出明代服饰的特点，甚至说有点像传统戏舞台上的服装也无不可。我们这才有点悟到作者不惜化费笔墨在服饰上大做文章，很有把小说的时代背景模糊化的意图，是整部小说“真事隐”、“假语村言”的具体实践之一。

文学作品中描写的服饰现象，虽然比较零碎，但可以使我们从中窥见许多民俗。上述宝玉的一身装束，是宝玉外出时的打扮。回家以后，就换了家常便服。值得注意的，是那双“青缎粉底小朝靴”换成了一双“厚底大红鞋”。男性穿大红色的鞋，今天是很少见的。唯其少，自然少见多怪，哪位男士穿了，就会使人感到不顺眼。但在明清时却很普遍，

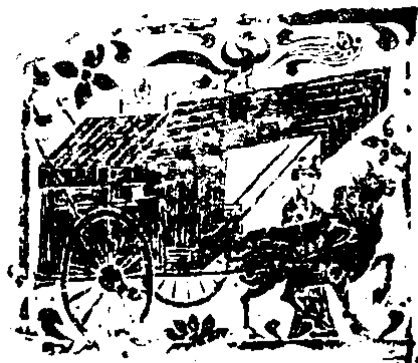
并不只是宝玉这样的贵公子在家里才穿。《儒林外史》二十七回写生员季苇萧的装束，“头戴方巾，身穿玉色绸直裰，脚下大红鞋”。二十二回写附庸风雅的万雪斋，也是“脚下朱履”。二十五回写倪老爹斯文人潦倒，靠修补乐器为生，“头戴破毡帽，身穿一件破黑绸直裰，脚下一双烂红鞋”。倪老爹是个五十七岁、花白胡须的老头，他也穿红鞋，还长年累月穿，把它穿烂了。今天的老先生有这个勇气的恐怕不多吧？男子穿红鞋的习俗，可以上溯到先秦。《诗经・豳风・狼跋》："赤舄几几。"赤舄是贵族配上衮衣礼服穿的大红鞋，几几是鞋头弯曲的样子。可见男子穿红鞋的传统极为悠久，只是现代人风尚变了，才觉得不习惯了。

服饰文化随着生产力的发展而不断丰富的事实，在历代文学作品中也有生动的反映。在《诗经》的时代，贵族穿的上等冬装，无非就是“羔裘逍遥，狐裘以朝”（《桧风・羔裘》）了。考究点的，“羔裘豹饰”（《郑风・羔裘》），在羔裘的袖端镶上豹皮做装饰，据《管子・揆度》“卿大夫豹饰”之说，是卿大夫的便服。到了《红楼梦》的时代，那名目就多了。略举数例：第六回刘老老一进荣国府是初冬天气，凤姐接见时，“家常带着紫貂昭君套”，穿着“石青刻丝灰鼠披风，大红洋绉银鼠皮裙”。第十九回元宵节后宝玉私自去花家看袭人，“穿着大红金蟒狐腋

箭袖，外罩石青貂裘排穗桂”。第五十一回隆冬天气，袭人母病危，花自芳要求接她回去探亲，王夫人许了，凤姐看见她“身上穿着桃红百花刻丝银鼠袄，葱绿盘金彩绣绵裙，外面围着青缎灰鼠桂”，嫌她穿着还不体面，就叫平儿给了她一件“石青刻丝八团天马皮桂子”。第四十九回，因为下雪珠，贾母给宝琴一件“凫靥裘”，香菱以为是孔雀毛织的，史湘云说：“哪里是孔雀毛，就是野鸭子头上的毛做的。”第五十二回贾母给宝玉的才真正是孔雀毛的，“金翠辉煌，碧彩闪灼”，贾母说是“俄罗斯国拿孔雀毛拈了线织的”，叫“雀金裘”。后来勇晴雯抱病补的就是。但实际上我国历史上用孔雀毛织裘的比“俄罗斯国”要早得多。《南齐书·文惠太子传》说，太子“善制珍玩衣物，织孔雀毛为裘，光彩金翠”。所以《红楼梦》的那件雀金裘，恐怕是国产品，贾母以其珍奇，误以为是舶来品。须知俄罗斯国是不产孔雀的。可见《红楼梦》所反映的冬装，在质料、款式、色彩几方面比《诗经》所反映的冬装，要不知丰富多少倍了。

具备了服饰史方面的常识，再去欣赏文学作品，就会对其中的服饰描写有新的观感。如看到陶潜《桃花源记》述武陵渔人见其中“男女衣着，悉如外人”，我们就会对作者精心编造了具体的时间、地点、人物，却不小心在这小地方露出了破绽，发

出会心的微笑。桃花源中人是先世避秦时乱才迁来的，以后又与世隔绝，从秦时到晋太元中相隔六百来年，其间外部世界服饰有很多变化，"悉如外人"是不可能的。即此一个细节，可证《桃花源记》是一个虚构的故事。



服饰文化与文物考古

要对古代服饰文化有较具体的了解，翻查历代《舆服志》是绝对不够的。《舆服志》一般只对本朝的礼服记叙得详细些，常服的领域就较少涉及。野史、笔记、诗词曲赋、杂剧、小说中，固然可以勾稽出许多正史没有的记载和描写，但真正能形象而直观地为我们提供各个时代服饰文化材料的，首推传世的和不断从地下发掘出来的与服饰有关的文物。从历代墓葬中出土的服饰实物自然是最可靠的，其他绘画（人物画、仕女画、风俗画）、石窟艺术、人物雕塑、俑像、古墓壁画、画像石（砖）等，也无不展示了源远流长的中华服饰文化的世世代

代和方方面面。

由于衣料大多易朽，所以古墓中发掘出来的衣服类实物，数量和品种都不如金银珠宝等饰物类实物多。纵有，年代稍久远的也每成为残件。有的古墓（如湖北江陵马山一号战国中期楚墓）奇迹般地保存下来一些完好未残的丝绸锦绣衣裳，对古代服饰文化的实际考察就具有很高的价值。

有些出土的服饰实物，真可以使我们大开眼界。譬如现在的旗袍，都知道是满族妇女的服装几经变革而成，但最初的旗袍是什么模样呢？不看实物，是很难想像出来的。1966 年，内蒙古昭乌达盟清理巴林右旗十家子村附近的清荣宪公主墓，荣宪公主是康熙的第三女，随葬器物中有三件袍服尚保存完好。一件是礼服，龙袍；两件是常服，苏绣旗袍。这旗袍的款式，与现在的旗袍相差实在很远。除了右衽、用纽扣的格局未变，整个轮廓更像一条上狭下宽的连衫裙，因为旗人习惯骑马，所以旗袍的下摆呈喇叭状以适应上马下马的需要，和现代旗袍紧裹身体讲究呈露出曲线美的设计构思完全不同。为了显示公主的尊荣华贵，其中一件通身绣满各种吉祥杂宝图案。项春松执笔的发掘报告如是描叙：

前身及两袖头绣花瓶、鸟、壶、宝鼎等。前



清初的旗袍
（内蒙昭乌达盟清荣宪公主墓）

> 胸绣宝鼎、烟壶、果盘，间有螃蟹。下缘绣爵、鼎、如意、宝剑等。后身下缘绣狮子、如意、鼎、书画等。一轴画上绣花卉，并用黑丝线织出“夏日画”三字，另一轴画上织“春城无处不飞花”诗句，并绣有书画收藏戳记三枚。

一件衣服上绣上这许多东西，现在看起来是过于繁缛了，不过当时非如此不足显出公主的气派。另一件通身绣彩蝶，作竞相飞舞状，其间以花卉、彩云相点缀，下缘绣山水，山水间又有吉祥杂宝。前胸后背各有两大蝶相向飞舞，形成直径26厘米的圆形图案。现代的服装设计师，恐怕较少倾向于这种周身堆彩的审美情趣了。

以朝代确定的历史故事为题材的电影、电视剧，在服饰设计方面的要求与传统戏不同，一般以

能否准确地再现历史的真实作为衡量是否取得较高成就的标准。塑造一个成功的历史人物形象，其性格、思想、感情可以由编剧、导演、演员根据有限的史料加以丰富和发展，甚至次要的情节也可以想像和补充，但服饰却以追求细节的真实为完美的境界。令人遗憾的是，我们见到的影视剧，这方面每易出现时代和细节的误差。比如电视连续剧《秦始皇》中的秦始皇尽管可以和燕太子丹吃醋争风，跟荆轲比试剑术高低，乃至把孟姜女养在深宫，这种艺术创造是否成功是另一回事，至少艺术创造允许有自己特殊的规律，这一点还是公认的。但影视剧中秦始皇的朝服"旒冕"前部抬得如许之高，却是很难原谅的。如果导演和服饰设计人员看到汉画像石和传世的《历代帝王像》（据说是唐阎立本所作）中的旒冕形象，也许就会使秦始皇的外形塑造得更准确些。而且在秦始皇尚未行冠礼时，导演就让他戴上旒冕，尤其不符战国末年礼仪习尚。又像电视连续剧《唐王登基》中的李渊戴的是硬脚幞头，也把硬脚幞头的出现提前了近270年，与文物、文献记载均不相符。宋代庞元英在《文昌杂录》里就记了这样一个故事：工部有个范郎中拿出一轴画，画的是村夫子教学生，村夫子戴的幞头两脚上曲，而范郎中却说这幅画是韩滉的作品。韩滉是唐代贞元年间（785—804）的画家。庞元英说：硬



软脚幞头
（敦煌 130 窟壁画）



硬脚幞头
（敦煌出土五代绢画）

脚幞头是唐僖宗（874—888）时才出现的，最初还是伶人的创造，在演出时用银丝把垂脚幞头的两脚撑起来，唐僖宗看了很欣赏，说："亦与朕作一顶来。"从此才有硬脚幞头。庞元英认为："方韩滉时未有此制。"韩滉时未有此制，当然隋末唐初更无此制，所以李渊戴硬脚幞头，是不符历史实际的。但是文献记载有时也有含混之处，如沈括《梦溪笔谈》说："唐惟人主得服硬脚。"这句话失之笼统，对硬脚幞头出现的上限没有明确指出，容易使人误会。如果我们参照敦煌石窟的有关壁画（如130 窟）、唐韦项墓和李贤墓壁画、高昌佛寺壁画和阎立本《步辇图》等文物中的人物服饰来看，中唐以前确实没有硬脚幞头，包括《步辇图》中唐太宗的形象在内，凡戴幞头的，都是垂脚幞头。用这些文物来印证，那么庞元英所记传说把硬脚幞头

出现年代定在晚唐，是大致可信的。而沈括的话，则有欠准确。至于宋俞琰《席上腐谈》说：幞头至宋，又演化成横向伸出两角，用铁线张之，大臣们戴了，可以防止他们上朝时互相附耳说悄悄话。后面这种说法，不知是否果有其事。但幞头横向伸出两角，却可以根据敦煌出土五代后唐绢画上的人物形象，推定在宋朝建立以前就已经有了的。

文物与文献记载相印证，是研究古代服饰的基本途径。但这工作，做起来也很复杂，有时很难对上号。像古代妇女的发髻式样，变化极多。汉族古俗男女都不剪断头发，成年以后越蓄越长，男人不在发式上做花样，束发盘顶，用簪固定了事，妇女则每天要化很多时间"对镜梳妆"。贵族妇女更力求使那委地长发化累赘为美饰，在发式上竞奇斗艳，花样翻新，名目之繁多，不亚于当今时髦女郎的新潮流行发式。唐代段成式著有《髻鬟品》一卷，后来鲍协中又著《续髻鬟品》一卷，对历代髻鬟式样百花齐放的传统有所记述。单以唐代来说，有关文献和唐诗中记载的发髻名称，就不下百余种。有的是传统式样起一个新鲜的名称，如魏宫有"反绾髻"，唐宫起新名叫"反绾乐游髻"；有的沿用旧有的名称，在式样上作些变化，如秦始皇宫中有"望仙髻"，唐宫中有"双环望仙髻"（均参段成式《髻鬟品》）。当然也有同一式样而异名的，如"螺

髻”或称“翠髻”。给流行发式取个时髦名称，自然更具有风靡世俗的魅力。这许多见于文献的髻鬟名，究竟式样是怎样的？文物所提供的妇女发髻形象，也极为多姿多采。两者之间，如何沟通，就是文物考古工作者和服饰文化研究者面临的一个课题。“螺髻”比较好认，“抛家髻”自有特色，“半翻髻”、“双环望仙髻”望文尚可生义，至于“愁来髻”、“归顺髻”、“闹扫妆髻”这些见于文献的名称，都要一一与文物中的妇女髻鬟形象对上号，就难度很大了。

文物对古代服饰文化的研究有极大的实证价值，反过来，掌握了有关服饰时代的可靠知识，也可以对文物的断代鉴定有很大帮助。王国维曾看到定海方氏收藏的四块人物画像砖，原来只知是六朝以前的东西，不确知是何代。画中女子梳着高髻，根部用缯束扎。王国维根据史书记载西晋贾后以缯缚髻，天下化之，名“缬子髻”的事实，推断说：“古韬发用緰，束发用笄，此以缯束发，疑晋时物也。”（《观堂集林》卷二《古画砖跋》）就是一例。不过，这种推断须要十分慎重。如传世的唐周昉《簪花仕女图》（沈阳博物馆藏），所画妇女大多高髻，各各簪花，赤身着纱衣。谢稚柳根据陆游《南唐书》记载后主李煜的大周后“创为高髻纤裳、首翘鬓朵之妆，人皆效之”这段话，断定《簪花仕女

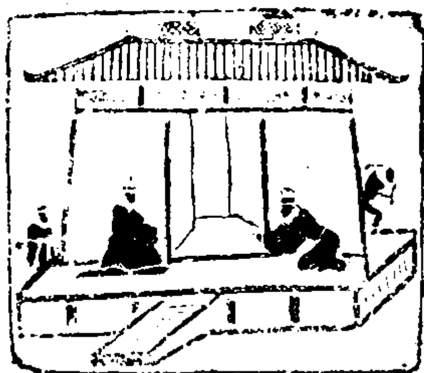
图》是五代十国时南唐的艺术，不是唐画，说是周昉的作品，是后人硬给配上去的。这个鉴定，却很值得商榷。因为高髻纤裳的妇女形象，早在陕西乾陵唐永泰公主李仙蕙墓的石椁线刻画上，就已出现过了；而簪花的习俗，据《开元天宝遗事》"斗花"条的记载，"长安仕女春时斗花，戴插以奇花，多者为胜"，说明盛唐时已有此习尚。周昉正是唐代中期的长安人，在他画笔下出现高髻、簪花、纤裳的妇女形象，完全是可能的。一定要说《簪花仕女图》是五代时人所作托名的赝品，根据显然不充分，结论也就难以令人信服了。

随着田野考古不断取得新成果，古代文物不断出土，服饰文化的研究也成为一个不断开拓的领域。比如从北朝文物中发现了上衣对襟开的款式，很容易认为对襟开源自胡服。但再看河南安阳四盘磨出土的一个石塑像，却早已身披对襟开的衣服了，只是未纽，敞开着。从衣有花纹来看，可以断定这是一个奴隶主的塑像。当时贵族也有右衽的衣服，可见商代衣服款式已呈多样化。这是从文献记载中不能知道的。当然文物也留给我们许多谜团，等待我们去解开。现代姑娘家梳两条辫子，这在烫发普及以前是十分流行的。从山区、农村一直到城市，到处可见。这种发式始于何时呢？从山西运城西里庄元墓壁画中可以看

到一个弹琵琶的姑娘梳着双辫，垂在身后，与今完全一样。是不是源自北方少数民族呢？再往前溯，1928年在洛阳金村出土一个举鸟双辫女童俑，两根辫子垂在左右肩前，还是东周的墓葬物。她是什么民族、什么身分？是否还有更早的双辫形象文物出现？与元代至现代的双辫发式有无直接源流关系？这些都是有趣而尚无完美答案的问题。



双辫女童俑
（洛阳金村东周墓出土）



服饰与颜色（上）

色彩、质料和款式，是服装的三要素。事实上，当我们盛称古代服饰文化是何等绚丽多彩的时候，就自然地把服饰和颜色的关系表述出来了。

大自然色彩纷呈，有的永恒深沉，有的瞬息万变，有的难以捕捉，有的按季周复，人要在服饰上再现这些色泽，经历了漫长的历程。中国的染色工艺，是发展得比较早的。《尚书·益稷》说：帝舜的时候就“以五采彰施于五色作服”。舜是原始社会末期的传说人物，《益稷》的真伪历来也多争论，这则史料只能当作传说来看。但是墨子看到染丝，发出“染于苍则苍，染于黄则黄，所入者变，其色亦

变，五入之则为五色矣，故染不可不慎”的感叹，则春秋战国时已能染五色(青、赤、白、黑、黄)是确定无疑的了。《淮南子·原道训》说得好：“色之数不过五，而五色之变不可胜观也。”既能染出五色，自然也不难染出其他颜色。《论语·乡党》说：“君子不以绀緅饰，红紫不以为亵服。”绀是深青略带红的颜色，緅是深红略带黑的颜色，红在古代的含义专指粉红、桃红，紫是蓝和赤合成的。古人把青、赤、白、黑、黄五色称为正色，由两种或两种以上正色调和成的颜色称为间色。从出土实物看，湖北江陵马山1号战国楚墓中的二十一件刺绣品，绣线的颜色有棕、红棕、深棕、深红、朱红、桔红、浅黄、金黄、土黄、黄绿、绿黄、钴蓝等十二种。绝大多数是间色。这反映了当时染色工艺的技术水平已很高了。

马克思说：“色彩的感觉，是美感的最普及的形式。”(《马克思恩格斯论艺术》一)但是，在服饰文化领域里，色彩又曾经长期被等级观念和迷信观念所禁锢，使人们丧失了对色彩审美自由选择和追求的权利。在古代中国，这方面的清规戒律主要来源于把颜色分尊卑等级和把颜色与“五行”学说相联系。

孔子曾宣称“恶紫之夺朱也”(《论语·阳货》)，因为朱是正色，紫是间色，他要人为地给正色和间色定名位、别尊卑，以巩固等级制度。《诗·

邶风·绿衣》本来只是一首睹衣思故妻的感伤诗，因为里面有“绿兮衣兮，绿衣黄里”，“绿兮衣兮，绿衣黄裳”的句子，儒家经师们讲解起来，主题就完全走样了。他们说，绿是间色，黄是正色。正色本应彰显在外，现在却做了夹里；正色本应高临在上，现在却做了下裳。这表里上下之颠倒，象征了“贱妾为君所嬖而上僭，夫人失位而幽伤”（《毛诗正义》），是卫国的庄姜因为失宠而自伤之作（《毛诗序》）。这不是太牵强附会了吗？

就是正色，也并不总是交好运。自从战国阴阳家把五行相生相克、循环变化的“理论”用于解释朝代兴替以后，一时又盛行过改朝换代要随之变易服色以上应天统的迷信。秦始皇很相信这一套，以为夏是木德，殷是金德，周是火德，殷取代夏是金克木，周取代殷是火克金，现在轮到他秦取代周，自然是水克火了。根据五行学说：东方木，色青；南方火，色赤；西方金，色白；北方水，色黑；中央土，色黄。所以秦代“衣服旄旌节旗皆上黑”（《史记·秦始皇本纪》）。汉文帝时，鲁人公孙臣和丞相张苍为汉朝应该推算为五行中哪一德、服什么颜色，争论不休。公孙臣主张汉既取代秦，是土克水，应为土德，服色尚黄。张苍则说汉朝方算水德之始，服饰应该尚黑（《史记·封禅书》）。但汉文帝祭天，既不服黄色，又不服黑色，却服赤色。后

来班固撰《汉书》，就说汉“协于火德”（《高帝纪》赞）。这笔帐就再也算不清了。

正色间色尊卑论和服色五德转移论都在实践中不攻自破了，后来并没有长久主宰历代服饰的颜色。但是服饰的颜色还是常常受到种种迷信观念、等级观念的纠缠，历史上“白衣”、“苍头”、“皂隶”、“绯紫”、“黄袍”、“乌纱帽”、“红顶子”等等，都是在一定时期内，某种颜色附丽于某种服饰就获得了代表某种地位和身分的意义的例子。每个朝代，几乎都有过对服饰颜色的这种那种规定和禁令；在服饰领域里，各种颜色也几乎都有自身升沉兴衰的历史。而这一切，都不是审美范围内的现象，和色彩的物理意义更没有关系。

例如黄色曾经被封建帝王神圣化过。溥仪在《我的前半生》里说：

> 每当回想起自己的童年，我脑子里便浮现起一层黄色：琉璃瓦顶是黄的，轿子是黄的，椅垫子是黄的，衣服帽子的里面、腰上系的带子、吃饭喝茶的瓷制碗碟……无一不是黄的。这种独家占有的所谓明黄色，从小把唯我独尊的自我意识埋进了我的心底，给了我与众不同的“天性”。

不仅老百姓绝对禁止服用这种明黄色，连他的弟弟也不能用这种颜色。溥仪11岁时，10岁的溥杰

和9岁的大妹进宫和他一起玩捉迷藏，玩得正高兴，溥仪一眼看到溥杰内衣袖子露出黄色，立刻沉下脸来："溥杰！这是什么颜色，你也能使？""这是明黄，不该你使的！"溥杰忙垂手旁立，"嗻嗻"连声。这还是清朝被推翻以后，宣统"暂居宫禁"的时候。清制规定：明黄是帝王专用色，贵族只能用深黄色(美称金黄)，稍带红色的杏黄则不禁，民间也可用。

黄色并不是向来都这么尊贵的。《礼记·郊特牲》说，古代举行蜡祭，即农历岁终祀百神，用"黄衣黄冠而祭"。又说"野夫黄冠，黄冠，草服也"。大概当时的染色工艺还不能把黄色布帛染得很鲜艳，穿着考究点的人就"绿衣黄里"，只把黄布做夹里了，草野之民才戴黄冠。东汉末年农民起义也头裹黄巾，首领张角等都穿黄衣，宣称"黄天当立"。这开了后来道士黄衣的先端。黄色与帝王服饰相关联，是从隋唐开始的。《唐六典》说："隋文帝著柘黄袍，巾带听朝。"但并不禁民间也用黄色。柘黄，据《本草纲目》说是用柘木汁染成的赤黄色。那么，也就是杏黄色。唐袭隋制，天子穿赤黄色的袍衫，但开始臣民"仍许通著黄"，到唐高宗总章年间才"禁士庶不得以赤黄为衣服杂饰"(《旧唐书·舆服志》)。杜甫《戏竹花卿歌》："绵州副使著柘黄。"是说段子璋以绵州为黄龙府，自称梁王，置百官的事

(《旧唐书·肃宗纪》)。后来赵匡胤“陈桥兵变，黄袍加身”，推翻后周政权建立宋朝，从《水浒传》描写梁山泊那面“替天行道”的杏黄旗来看，宋朝皇帝的黄袍也当是杏黄或称柘黄、赤黄的。元代曾明令“庶人不得服赭黄”(《元史·舆服志》)。明代弘治十七年禁臣民用黄，附加一条“即柳黄、明黄、姜黄诸色亦应禁之”(《明史·舆服志》)，可见明朝皇帝的黄袍也是杏黄色。独有清代改用明黄而开杏黄之禁，出于什么原因就待考了。但这正可说明服饰用颜色区分贵贱，并无一定之规。

朱、紫也曾长期成为显贵的服色。红是太阳、火和血的颜色，从山顶洞人已经用赤铁矿粉末染红项饰的带子来看，红色恐怕是首先进入我们原始先民服饰领域的颜色。在周代，大红是贵族才能用的服色，这点《诗经》里有多处反映。《豳风·七月》：“我朱孔阳，为公子裳。”那时候男子以穿大红的裙子为贵。《小雅·采芑》写南征统帅的命服是“朱芾斯皇”，芾是围在裳外的蔽膝。据《曹风·候人》毛传：“大夫以上赤芾乘轩。”到春秋时，大约紫色的染色工艺有所突破，鲜艳的紫帛的魅力吸引了某些上层贵族，像齐桓公就喜欢服紫，结果一国尽服紫，弄得紫帛供不应求，大涨其价(《韩非子·外储说左上》)。当时似乎还没有规定什么等级不得服紫。到春秋晚期，《左传》哀公十七年记

了发生在卫国的一件事："（浑良夫）紫衣狐裘，至，袒裘，不释剑而食。大子使牵以退，数之以三罪而杀之。"杜预注："紫衣，君服。""三罪：紫衣、袒裘、带剑。"似乎那时紫衣已成国君专用之服，浑良夫服之就有罪了。孔子虽然"恶紫之夺朱"，但他终究无法扭转这种趋势。唐太宗贞观四年定百官朝服颜色，也是紫在朱前：三品以上服紫，四品、五品服绯，六品深绿，七品浅绿，八品深青，九品浅青。宋代也是这个格局。俗话说"红得发紫"，正可用以形容高官显宦的服色。韩愈诗云："佩服上色紫与绯。"（《送区弘南归》）《新唐书·郑余庆传》说："每朝会，朱紫满廷，而少衣绿者。"是因为唐德宗赐宠太滥，使当时京官不以服章为贵，穿三品五品官服的太多了。不过三品以上官老百姓不大能见到。老百姓眼里，穿大红大绿的就是了不得的大官了。所以民俗以大红大绿为富贵吉祥之色，其习尚实由来已久。《红楼梦》十九回写宝玉到花家探望袭人，看见袭人的两个姨妹子穿着红衣，回来问起，赞叹了两声。袭人说："叹什么！我知道你心里的缘故，想是说他那里配穿红的？"宝玉忙否认。可见清代女子穿红还有个配不配的问题。即使没有明令规定，也有一个服色等级的潜在观念在人们心理上起作用。而且禁令事实上也是有过的。如明代正德十六年，礼部奏定"大红紵、丝、

纱、罗服，惟四品以上官及在京五品堂上官、经筵讲官许服”（《明史·舆服志》）。到万历年间，有个国子博士叫臧懋循，为人“风流狂诞”，一次“与所欢小吏衣红衣并马出凤台门”，就被罢了官（《列朝诗集小传·丁集上》）。这类禁令历代都有，大抵虎头蛇尾。臧懋循实在太轻侮律条，在朝廷眼皮底下违例，所以自取其咎。至于里闾之间，闺阁之中，关于服色的禁令就不大起作用了。

绿色虽然曾在官服中位居第三，但这春天和大自然生命之色，在中国服饰史上却蒙受过屈辱，那是当它附丽于男子的头巾的时候。唐代有个李封，做延陵（今江苏丹阳一带）县令时，下级有了罪他不加杖罚，只叫他裹上碧头巾以示处分。碧是深绿色。李封为什么选用这种颜色的头巾作为惩罚的标记，现在已经弄不大清了。但从此以后，江南一带对戴碧绿色的头巾就以为奇耻大辱（《封氏闻见记》卷九）。元明时，又规定娼家男子戴绿头巾。于是民间骂人戴绿头巾，就等于说他的妻子有淫秽丑行，是对人的极大侮辱。娼家男子俗称乌龟，其社会地位之低下，不得混迹于衣冠群中。《儒林外史》二十二回写丰家巷婊子家的掌柜乌龟王义安，因为戴了他不该戴的方巾上大观楼吃饭，被两个秀才“一把扯掉了他的方巾，劈脸就是一个大嘴巴，打的乌龟跪在地下磕头如捣蒜”，最后“在腰间

摸三两七钱碎银子"塞给两个相公做"好看钱"，才罢了。娼家男子固属下流，那两个敲诈勒索的秀才也实属儒林流外末品。绿色在头巾上的悲剧，同样是一种偶然的联系，人为的禁锢。同是颜色，有幸有不幸而已。从审美的眼光看，"记得绿罗裙，处处忆芳草"，不是极美的境界吗？

青色是一种美丽的蓝色，虽曾被荀子称赞"出于蓝而胜于蓝"，又是名正言顺的正色，但它在唐宋官服中却屈居于间色绿之下，叨陪末座。而且在服色的地位上一直没有怎样发迹过。汉朝的夏侯胜说过：士把经术学通了，"取青紫如俯拾地芥耳"（《汉书·夏侯胜传》）。颜师古把"青紫"解释为"卿大夫之服"，已为后人批评为不确（袁文《瓮牖闲评》卷六）。但袁文未把论据出处点出。汉时三公金印紫绶，九卿银印青绶，见于《东观汉记》。唐人未加深究，以为是贵者服，不仅颜师古，杜甫诗"青紫虽披体，不如早还乡"（《夏夜叹》），也把青袍紫袍相提并论，既非唐制，当为用典，那就与颜师古一样误解了夏侯胜所说的"青紫"了。其实，不仅唐宋官服青色品位最低，古代民间青衣也多为地位低下者所穿，甚至有以"青衣"为婢女代称者。晋怀帝被刘聪俘虏以后，刘聪在宴会上叫他"著青衣行酒"，以此来侮辱他（《晋书·孝怀帝纪》）。汉成帝永始四年诏禁奢僭，特为指出："青、绿，民所常服，

且勿止。"颜师古注："然则禁红紫之属。"王勃《与蜀父老书》："绿帻青裳，家僮数百。"可见青布衣服蓝布褂历来为下层人民所穿着。当然青缎也是富贵人家便服领域常用的衣料。

在现代人眼里，白色象征纯洁，"白衣战士"和"白衣天使"令人尊敬和无比信赖。而历史上的"白衣"却指庶人，刘禹锡写《陋室铭》以"往来无白丁"自命高雅。相比之下，东汉末年《孟子章句》和《三辅决录》的著者赵岐要想得开得多。他官至太常，遗嘱却要儿子在他死后用白衣葬殓(《后汉书·赵岐传》)。白色在古代服饰领域也属命运不济的一种颜色，民间以"红白之事"称婚丧，由来已久。白象征素而寡欲，服白表示尽哀，黑与白并用，也有同样的含义，早在周代，"礼"已如此。《尚书·顾命》记周康王即位，因周成王死才八天，新王登基虽是大喜，仍要笼罩一层丧事色彩："王麻冕黼裳"，康王头戴白麻帽，身穿黑白两色相间的裳；"卿士、邦君麻冕蚁裳"，也是白帽子，黑色之裳，号为"吉服"，实际都寓居丧哀悼之意；只有"太保、太史、太宗皆麻冕彤裳"，一边戴白帽子，一边穿红裳，用纯吉喜庆之色来祝贺新的天子登位。由于白色和丧事发生了联系，有迷信思想的人就认为它不祥。比如曹操在建安年间因为遇到荒年，资财乏匮，就用白绢仿照古代皮弁的式样制作一种名叫"帢"的帽子给

士人戴，后来很遭到一些非议。晋代的干宝就批评他搞的服装改革是“凶丧之象”(《晋书·五行传》)。又如南宋以杭州为行都，这地方夏天是只“火炉”，从北方来的士大夫不免感到炎热。而白色衣料有拒热作用，所以到了宋高宗绍兴二十六年，士大夫都流行穿白色凉衫。不料事有凑巧，白色在南宋士大夫夏季服饰中只出了五六年风头，宋高宗就驾崩了。孝宗即位后，礼部侍郎王俨就奏道：“纯素可憎，有似凶服。”于是诏令禁服白衫，从此白凉衫只用于凶服(《宋史·舆服志》)。其实，抛弃了迷信思想，白衣有时是很美的，毛泽东《沁园春·雪》所写的“红妆素裹”，不是“分外妖娆”吗？即使在历史上作为凶服，白居易《江岸梨花》有句云：“最似孀闺少年妇，白妆素袖碧纱裙。”把满树梨花比作小寡妇的装束，诗人也充分体验到“白妆素袖”在审美上自有风韵。可惜在古代迷信思想禁锢下，纯洁的白色被“凶丧”“不祥”的阴影罩定了，连士大夫夏天图凉快也遭到禁止。

古代在军事行动中失利的一方请降，也有穿白衣的。这是否与现代的扯白旗表示投降有渊源关系，还不清楚。《南齐书·武十七子列传》记齐武帝第四子萧子响二十二岁都督七州军事，任荆州刺史，因为胡作非为，又违旨抗上，齐武帝派兵征讨。萧子响抵挡了一阵，抗不住，“乃白服降”。

据说，这是愿为庶人的意思。谁知事到如此，想做庶人也做不成了，最后还是“赐死”。可见，在我国古代的服饰文化中，白衣的命运的确是不太好。

黑色，则有它自己的升沉兴衰。在周代，它曾是卿士的朝服。《诗·郑风·缁衣》毛传："缁，黑色，卿士听朝之正服也。"秦代更以黑色作为皇室冠服旗帜的主要色调。西汉初年承秦制，卿大夫服饰仍尚黑。比起白来，黑确实是威风过一阵的。后来黄、紫、朱相继高升，黑便被挤了下来，成为衙门小吏的服色。不过，同是黑色，缁衣和皂衣是不同的，一是质料不同，缁衣是丝织品，皂衣是布的；二是染色工艺的繁简也大不相同。《周礼·考工记·画繢》记缁（黑色帛）要经过七道染色工序，据贾公彦推测，前四次先把帛染成大红色，第五次染出的叫“緅”，是黑中带红的颜色；第六次染成“玄”，是带红的黑色；第七次染成“缁”，才成为黑色的帛（《周礼正义》）。后来发现用栎实（俗称皂斗）的壳煮汁便可直接染黑，工艺就简单多了，用来染布，省工价廉，黑色又是一种威严的颜色，就用来给衙门差役作制服穿。但是，此后黑色也并未与帝王权贵绝了缘，如晋代皇帝、三公、卿大夫、八座尚书都戴用缁布做的进贤冠（《晋书·舆服志》）。后来的乌纱帽，也成为官职的代称。古代称冠帽为元服，有权有势的人，元服色黑，才显得格外庄重，不

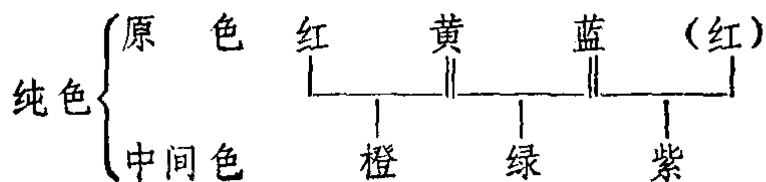
管紫袍绯袍，全身服饰才觉得压得住。这倒还有点色彩学的科学在里面呢。

不过，总的来讲，颜色在服饰领域里曾长期受到来自统治阶级的等级观念和迷信观念多方面的束缚。只有使色彩从种种人为的禁锢中解放出来，才能迎来服饰文化更大的繁荣。



服饰与颜色（下）

大千世界虽然色彩纷呈，但近代科学对色光的研究，使我们了解七色彩虹原来是白光析出的。说是七色，蓝、靛只是浓淡之分，所以白光析出的光谱，实在只有红、橙、黄、绿、蓝、紫六色，这六色称为纯色。由不同纯色调合成的颜色，称为复色。而六种纯色，实际上又只是红、黄、蓝三色最为基本，称为原色，橙、绿、紫都只是三原色两两合成的中间色：



每种纯色从饱和到不饱和又有浓淡多种层次，所以可以合成的复色是多到不可胜数的。

三原色中的任何一色，与其他两种原色合成的中间色配在一起，就形成最为鲜明的对比。例如红与绿、黄与紫、蓝与橙，这几对颜色，色彩学上称做互为补色，相互间反差最大，你中无我，我中无你，而且你我之外，再不存在另一种与之无关的原色。它们处于饱和状态时，对比最为强烈。其次，三原色中任何两种色彩配在一起，也形成较鲜明的对比，但较前一种对比反差稍弱，因为他们虽然也是你中无我，我中无你，你我之外，却还有第三原色在。以上两种类型的色彩配合，使人感受到的色泽效果就是刺激。两种对比色都淡些，刺激效果就能趋弱，转为不同程度的调和。如大红大绿配在一起是对比色的刺激，淡红淡绿配在一起就较为调和。如果是任何两种中间色配在一起，或原色和与自己相邻的中间色配在一起，形成的色泽效果都比较调和。比如橙与绿，都含有黄的成分；紫与蓝，都含有蓝的成分。这样的色彩配置由于有共同因素相联结，对比度就不那么鲜明。另外，三种原色全调合在一起，就成为黑色，所谓黑色，就是无光。这和三原色的色光可以合成白光正相反，所以黑色和白色也是一组对比强烈的颜色，所谓“黑白分明”者是。黑色包括一切色，白光包括

一切光，所以黑白二色与各种色搭配，都有一定程度的调和。

我们的祖先虽然不能精确地了解以上这些色彩学的科学道理，但是古代以青、赤、白、黑、黄为五色，正好包括了三原色和黑、白两种特殊的颜色，未必就是巧合。这是对色彩世界朴素的唯物主义认识。从服饰文化的实践来看，《周礼·考工记·画繢》说："青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。""文章黼黻"，是先秦服饰之华美者。看它的色彩搭配，青与赤、白与黑，都是对比的色调。赤与白、黑与青，都是可调和的。可知我们古人对色彩配置效应是很重视的，虽然当时人对服饰领域中色彩美的把握能力和审美水平还受到生产力水平、特别是纺织、印染、刺绣描画等业发展水平的限制。

《红楼梦》三十五回写"黄金莺巧结梅花络"，由于丝线染色工艺的发展，莺儿这样一个丫鬟，她对色彩搭配的审美评价能力，远远超越了两千多年前的经师。她说："大红的(汗巾子)要黑络子才好看。或是石青的，才压得住色。"宝玉问："松花配什么？"莺儿道："松花色配桃红。"宝玉道："这才娇艳。再要淡雅之中带些娇艳。"莺儿道："葱绿柳黄，我最爱的。"后来宝钗来了，要莺儿打个络子，把宝玉的那块玉络上，并且也发表了一通配色的见解："若用杂色，断然使不得，用大红又犯了色，

黄的又不起眼，黑的又太暗，等我想个法儿，把那金线拿来配着黑珠儿线，一根一根的拈上，打成络子，这才好看。”这主婢俩对色彩配置确实很有些审美眼光。

我国古代的少女少妇，对对比度较强的色彩配置每多钟爱。《陌上桑》写罗敷上衣是紫色，下裙是缃绮，缃是淡黄色。紫和黄互为补色，反差强烈，对比鲜明，改用淡黄以后，给人的色泽感受刺激就减轻了些。由于上衣下裙仍处于对比的关系中，所以能各增加本色的鲜明。更多的是红与绿的配衬。红与绿互为补色，所谓红花绿叶，相得益彰。唐张文成《游仙窟》写十娘“红衫窄裹小撷臂，绿袂帖乱细缠腰”，色泽效应是很带刺激性的。《红楼梦》第三回铺写凤姐装束，除了首饰、项饰外，“身上穿着缕金百蝶穿花大红云缎窄褙袄”，不管缕金也好，百蝶穿花的图案也好，主色是大红；“下着翡翠撒花洋绉裙”，撒花的纹样忽略不计，主色是大绿（翡翠色）。这也是一身很艳的打扮。但凤姐到底不是个姑娘家，而是个管家的媳妇，所以她在上身又还罩了一件“五彩刻丝石青银鼠褂”，主色是石青，以其冷色起了一点缓冲作用，在娇艳中透出一点严峻。五十一回写袭人上身穿着桃红袄，下身是葱绿裙，由于桃红饱和度不高，也缓和了一些色彩反差。五十六回写芳官“穿着海棠红的小绵袄，底下绿绸洒花夹裤”，由于芳官年纪小，这样打扮能显出她的

活泼可爱。六十五回写尤三姐戏弄贾珍、贾琏，“身上只穿着大红袄儿，半掩半开，故意露出葱绿抹胸，……底下绿裤红鞋”，全身装束处在红、绿两色的强烈对比之中，确实“打扮的出色，另式另样”，艳极。这色泽的富于刺激、诱惑，和她神态的“轻狂豪爽、目中无人”，把哥儿两个浪荡子镇住了，只觉得“是块肥羊肉，无奈烫的慌；玫瑰花儿可爱，刺多扎手”。当然，这种打扮只能是“模样儿风流标致”的年轻闺女才使得。大家风范的李纨就断然不会这样穿着。同是年轻的，若是“体肥面阔”的傻大姐这么装束，也只能把男人吓跑。而文化素养、审美情趣别是一样的黛玉和宝钗，也决不会选择这种色彩配置。她们会觉得大红大绿的太俗气。但是穿在尤三姐身上，加上她那“万人不及的风情体态”，就是“一班老到人，铁石心肠”，“也要动心的”。这或者就是古代的男人们把自己的弱点转嫁到女人身上所说的“冶容诲淫”吧？

《红楼梦》着墨于黛玉、宝钗的服饰处不多。第八回写宝钗是：“蜜合色绵袄，玫瑰、紫二色金银鼠比肩褂，葱黄绫锦裙。”比肩褂今称背心，玫瑰红和紫是调和色，二者与黄都是对比色，但因葱黄是极淡的黄，所以就减小了刺激效应，又衬以微暗的蜜合色，既不失少女的青春气息，又兼有端庄之态。八十九回写黛玉是：“身上穿着月白绣花小毛皮袄，

加上银鼠坎肩，……腰下系着杨妃色绣花锦裙。真比如：亭亭玉树临风立，冉冉香莲带露开。”这里可惜的是那件银鼠坎肩的面料颜色没有写出来。上身底色是月白，而又有绣花，那就不致太素淡。按黛玉的秉性，这绣的决不会是大朵儿花。下身是粉红的裙，与月白相配，正合她《葬花词》中“桃飘与李飞”的颜色。

《金瓶梅词话》描写妇女服饰处也不少。二十二回写西门庆想占有来旺媳妇宋惠莲，看见她“身上穿着红绸对襟袄，紫绢裙子”，就对玉萧说：“这媳妇子怎的红袄配着紫裙子，怪模怪样。到明日与你娘说，另与他一条别的颜色裙子配着穿。”第二天，他叫玉萧拿了一匹翠蓝四季团花缎子去送给惠莲，勾搭上手。红、紫配衬，反差小，不鲜明。看来西门庆对色彩配置最欣赏的是红配蓝，所以他看到何千户娘子蓝氏上门赴宴时“身穿大红通袖五彩妆花四兽麒麟袍儿”，“下衬着花锦蓝裙”，加上“仪容娇媚，体态轻盈”，不由得“魂飞天外，魄丧九霄”。宴罢回去，蓝氏更衣，“穿着大红遍地金貂鼠皮袄，翠蓝遍地金裙”，又把西门庆看得“饿眼将穿，馋涎空咽”（七十八回）。西门庆死后，春梅卖给周守备家，送去时也是“红缎袄儿”、“蓝缎裙子”（八十六回），是西门庆生前所好。直到她以周府小夫人身分去上潘金莲坟时，仍是“上穿大红妆花

袄儿，下着翠蓝缕金宽襕裙子”（八十九回），面料考究了，色调格局仍然是大红配翠蓝。也许，这是当时的时髦打扮吧？《金瓶梅》里看不到红袄配绿裙，《红楼梦》里看不到红袄配蓝裙，这是个值得注意的现象。不知这是审美的时代差异还是作家的个性差异。

近来“流行色”这个词很流行，其实我国服饰文化史上早就存在社会心理对色彩兴趣转移的现象。《啸亭杂录》卷二记载清代康熙、乾隆年间的情况说：

> 色料初尚天蓝，乾隆中尚玫瑰紫，末年福文襄好著深绛色，人争效之，谓之福色。近年尚泥金色，又尚浅灰色，夏日纱服皆尚棕色，无贵贱皆服之。衬服初尚白色，近日尚玉色。又有油绿色，国初皆衣之，尚沿前代绿袍之义，纯庙恶其黯然近青色，禁之，近世无知者矣。

所谓“尚”什么色，就是流行什么色。虽然这种流行色替代的节奏远不及现代的快，但比起前代来，则有很大的改观了。这和明清市民阶层的崛起，商品经济的活跃，是直接有关的。另外也足以说明：在常服领域里，色彩受到的禁锢远较朝服、公服为少，比较能在真正审美的意义上来点缀人们的服饰。

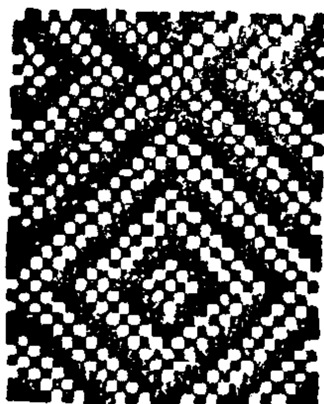


衣料杂谈（上）

衣料是服饰文化的重要物质基础。从远古以来，中国的衣料，特别在丝织品领域，曾长期独占或领先于世界。

到目前为止，考古学家向我们提供的最早家蚕丝织品出土实物，是四千七百年前的绢片、丝带和丝线，这些东西都放在浙江吴兴钱山漾新石器文化遗址中发现的一个竹筐里。丝织物密度为48×48根/cm^2（《考古学报》1960年第二期）。比这更早的，在山西西阴村新石器时代遗址还发现过大半个人工切割过的蚕茧，不过那是家蚕茧还是野蚕茧，学术界还有不同意见。已故考古学家夏

鼐比较审慎，他对这个蚕茧的真伪还提出过质疑，不过他确认："商代后期，我国蚕丝业已达到较高水平，丝织物已相当进步，除平纹组织外，还有畦纹和文绮的织法。其中文绮需有提花装置的织机。"(《我国古代桑蚕丝绸的历史》)上古工艺技术的改良和进步，都要靠极长时间的经验积累，节奏是非常缓慢的。既然三千多年前的商代已能用提花装置织出文绮，那五千年前的先民就已懂得利用蚕茧，是不必加以怀疑的。



商代提花织物"文绮"（河南安阳出土）

绮是代表丝织物的词中，少数几个有"美丽"之类转义的词之一。除"锦心绣口"、"锦绣河山"等比喻用法外，"绮年"、"绮思"、"绮语"、"绮梦"，"绮"的转义更为活跃多见。它是一种平地上起斜花的美丽、轻柔、令三千多年前的人叹为观止的衣料。古代波斯人称中国为Cini，印度人称中国为Cina，这是今天China 和支那之类称呼的起源。过去有人把这称呼和"秦"联系起来，近来有人认为僻处西隅的秦国和昙花一现的秦朝都难以有这样大的影响，外国人首先认识中国，是从惊叹于绮的神奇美丽开始的，Cini就是"绮"的对音，波斯人和印度

人都知道在他们东方有一个"绮"国(沈福伟《中西文化交流史》)。这个说法是比较可信的。

西方学者根据公元前五世纪希腊艺术中一些雕塑女神像和彩绘像所穿衣服都是细薄柔软透明的丝质衣料，断定公元前五六世纪中国丝绸已经辗转传到地中海畔。这正当中国的春秋末年、战国初年。在这以前，中国的丝织物已经品种十分多样了。除了绮外，齐国的纨、鲁国的缟、卫国的锦，都是以质优名闻于世的。至于"轻纱"、"云罗"、"雾縠"，都以轻、薄、透明而被文学家冠以形容语。《诗经》里屡见"锦衣"、"锦裳"、"锦带"、"锦衾"、"贝锦"等名称，锦是一种平纹地经线提花织物，《诗・小雅・巷伯》："萋兮斐兮，成是贝锦。"毛传："萋斐，文章相错也；贝锦，锦文也。"从战国楚墓出土的实物看，已有三色龙凤纹锦。这在当时是一种高贵华丽的衣料。

西汉时，陈留襄邑(今河南睢县)在织锦具有悠久传统的基础上，推出了一种名叫"织成"的新品种。王充《论衡・程材》篇说："襄邑俗织锦，钝妇无不巧。目见之，日为之，手狎也。"这里"狎"是熟练的意思。襄邑是汉朝设立服官定点进贡的地方。《后汉书・舆服志》说："公侯九卿以下皆织成，陈留襄邑献之。"据任大椿《释缯》卷一研究，"织成"和一般锦不同的地方，在于它不用素地，直

接用采丝织成各种图案，这在工艺和技术上的要求自然更高了。

《西京杂记》记载，汉昭帝末年河北巨鹿陈宝光妻革新了提花机，从而能六十天织出一匹花绫，被当时权臣霍光收用入府中。后来宣帝即位，霍光妻为了要让自己的女儿当上皇后，就买通御医淳于衍害死了许皇后。霍光妻贿赂给淳于衍二十四匹蒲桃锦、二十五匹散花绫，就都是陈宝光妻织的。按六十天织一匹计，一个人工要化八年余才能织完这些蒲桃锦和散花绫，可见这份贿赂在当时也是很重的了。

纨是一种细致、洁白的平纹薄绸，《释名》说它"细泽而有光涣涣然也"，古人形容为冰纨、霜纨，是齐地的名产。荀悦《汉纪》："齐国献纨素。"《汉书·地理志》说齐地"织作冰纨、绮绣、纯丽之物，号为冠带衣履天下"。齐纨贡入皇宫，皇帝又赐给皇亲国戚大臣们，所以官宦子弟都穿纨绔，号为纨绔子弟。

长沙马王堆汉墓出土物中有一种杯形菱纹绮，这就是古籍记载的"杯文绮"。据《东宫旧事》："太子纳妃，有七彩杯文绮被一……"直到晋代，杯文绮仍是一种极高贵的织物。《太平御览》卷八一六引《晋令》："第三品以下不得服杂杯之绮。"可见它只是皇室和上层官僚才能享用的。

三国时，诸葛亮治蜀，大力发展蚕桑，蜀锦名闻一时。魏文帝曹丕对它花纹新颖赞叹不已，诏群臣说："前后每得蜀锦，殊不相似。"(《艺文类聚》卷八五引）蜀国用它搞外交，环氏《吴记》说："蜀遣使吴，赍重锦千端。"以实现其联吴拒曹的战略目标。诸葛亮南征，把织锦的方法传授给云贵地区的少数民族，所以苗族把自己织的五彩锦称为"武侯锦"，侗族妇女织的侗锦，又称"诸葛锦"(《黎平府志》卷三)。古来传说，蜀锦历久不褪色。《能改斋漫录》卷十五记了一件事："少卿章岵尝官于蜀，持吴罗、湖绫至官，与川帛同染红。后还京师，经梅润，吴、湖之帛色皆渝变，唯蜀者如旧。"据说原因在于蜀地养蚕的方法与其他地方不同，"当其眠将起时，以桑灰喂之"。此说未知确否。但别有一说，则认为原因之一，是锦江(今成都南)的水质特别好，用它染丝、濯锦，能使色泽分外鲜明。蜀汉时管理织锦的官就驻在此地。杜甫《蜀相》诗云："锦官城外柏森森。"把成都径称为锦官城。

自魏晋至隋唐，锦的品种、花样愈见繁复多变。据《邺中记》所记，晋时织锦就有"大登高、小登高、大明光、小明光……蒲桃文锦、斑文锦、凤皇朱雀锦、韬文锦、核桃文锦"等十五种纹样，加上色彩的变化，"工巧百数，不可尽名"。《太平御览》卷八一五引《唐书》，也记录了唐代宗大历中敕禁在外

所织的多种锦绫，其名有大张锦、软锦、瑞锦、透背及大裥锦、……高丽白锦、杂色锦、妙字绫锦等不同。这说明衣料不断在向美观、多样的方向发展。

绫是一种斜纹提花织物。《晋书·卢志传》记晋惠帝赐卢志绢二百匹、鹤绫袍一领等物。《北史·毕众敬传》记毕献仙人纹绫一百匹。都说明绫的花纹也很多变。到唐代，又出了一个新品种叫“撩绫”（又称缭绫）。从元稹《织妇词》描写的“变缉撩机苦难织，东家头白双女儿，为解挑纹嫁不得”来看，织“撩绫”要撩机挑花。白居易有《撩（字从敦煌本）绫》诗云：

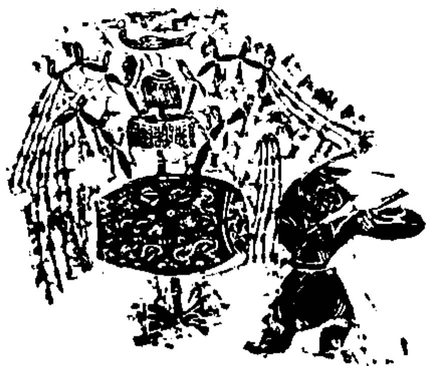
> 撩绫撩绫何所似？不似罗绡与纨绮。应似天台山上明月前，四十五尺瀑布泉。中有文章又奇绝，地铺白烟花簇雪。……织为云外秋雁行，染作江南春水色。……异彩奇文相隐映，转侧看花花不定。……

对撩绫之美作了形象的描绘。诗的主旨在于讽喻“越溪寒女”“费功绩”，“轧轧千声不盈尺”，“春衣一对直千金”，对比宫中女却不知爱惜，造成极大浪费。南唐李询《赠织锦》诗“扎扎机声晓复晡，眼穿心尽意如何。美人一曲成千赐，心里犹嫌花样疏”，表达的是同一个主题。陈寅恪《元白诗笺证稿》说：“缭绫为当时丝织品之最新最佳者，故费工耗力远过其他丝织品。”织这种绫不但费力，而

且因为要织出花纹，也十分费心。《淮南子·说林训》说："临淄之女，织纨而思行者，为之悖戾。""行者"指远出未归的家里人。织没有花纹的纨，思想不集中尚且要出次品，何况是撩绫。而用艰辛劳动创造了美的织妇，到"头白"也"嫁不得"，更不要说穿这种衣料做的服装了。宋张俞《蚕妇》诗云："遍身罗绮者，不是养蚕人。"这确是漫长的旧社会的真实写照。

从宋元到明清，丝织品不断扩大和优化品种，如北宋创制了缂丝，南宋出现了织锦缎，明代又锦上添花，出现了五彩缤纷的妆花缎。《金瓶梅词话》四十回写西门庆用"南边织造的夹板罗段尺头来"，叫赵裁缝替妻妾"每人做件妆花通袖袍儿，一套遍地锦衣服，一套妆花衣服"。这"妆花"就是当时的时新衣料妆花缎。据《丛书集成》初编《天水冰山录》说，明代妆花缎有十七个品种。《红楼梦》第三回凤姐出场时上身所穿"缕金百蝶穿花大红云缎"，也是妆花缎的一种。

此外，我国古代也充分利用野蚕丝。如明清时山东等地生产的柞蚕丝绸，享有盛名。远销国外，被外国人称为"山东绸"。



衣料杂谈(下)

丝织品不是我国最早的纺织品。在利用蚕丝之前,我们的祖先就已学会了从葛、麻等植物的皮中取得适于制作衣料的纤维。考古学家已经获得了六千年前葛布残片和四千七百年前苎麻布残片的实物,并在大约六千年前的仰韶文化陶器底部发现了印在上面的麻布纹遗迹。

《韩非子·五蠹》说,尧“冬日麑裘,夏日葛布”。实际上这两种不同季节的衣料,使用的年代都延续得很久。唐马总《意林》引《杜幽求子》文也说:“裘以严霜见爱,葛以当暑见亲。”不过,无论哪一种衣料,制作都日见精巧而已。

周代把细葛布叫絺，粗葛布叫绤。越王勾践被吴王夫差打败后，为了麻痹吴王，表示臣服，派国中男女上山采葛，使女工织了极精细的葛布十万匹献给吴王。女工一边劳动一边唱歌道："令我采葛以作丝，女工织兮不敢迟。弱于罗兮轻霏霏，号絺素兮将献之。"(《吴越春秋·勾践归国外传》)可见春秋时越国织的絺已可媲美于丝织品罗。唐代杜甫《端午日赐衣》也有句云："细葛含风软，香罗叠雪轻。"把织得极细的葛布与香罗并提。

葛由于生长慢，不像麻当年种植当年就可收获，所以在中原地区逐渐为麻所取代。但据清李调元《南粤笔记》记载，明清时广东增城还出产一种名叫"女儿葛"的细葛布，葛纤维"细入毫芒，视若无有"，织成的布薄如"蜩蝉之翼"。那就成了当地一种名贵的特产。

苎麻是中国的特产，用苎麻纤维织成的布，古代称"纻"，现代也叫夏布。中科院考古所在长沙406号战国墓中发掘到白纻残片，经纬密度为28×24/cm²，比现在的龙头细布还细密。《左传》襄公二十九年，吴国的公子季札访问郑国，季札赠给郑国白经赤纬的彩绸，郑国大夫回赠季札雪白的纻衣。可见当时上品的纻，和彩绸在价值上是相当的。唐张籍《白纻歌》云："皎皎白纻白且鲜，将作春衣称少年。"纻衣是贵人所服。

用大麻纤维纺绩做的布比较粗，古称大布。大布之衣是贫者所穿。这我们在前文引述的“庄子穿大布之衣”和“卫文公穿大布之衣”的故事中都已经见到过了。

周去非《岭外代答》记南宋时邕州（今属广西）产一种极精美的纻，名叫“練子”，“一端长四尺余”，“而重止数十钱”（古一斤为十六两，一两为十钱），把一端布卷起来放进小竹筒，“尚有余地”。这恐怕是南方少数民族的杰作。

中国服饰文化是中华各民族共同创造的，衣料也是如此。毛织物和棉布，最早都是少数民族作出的贡献。

迄今可知的中国境内最早的毛织品，是1960年在青海省兰诺木洪出土的四千年前的毛布和毛毯残片。这个地区，当时在华夏文化圈外。但周代大夫已经能穿上色彩鲜艳的毛料衣服了。《诗·王风·大车》有“毳衣如菼”、“毳衣如璊”的记载，毛传：“毳衣，大夫之服。”菼是初生芦荻，淡青色；璊是赤色的玉。大夫们穿着或红或青的呢制服，是够气派的。这毳衣就是用兽毛织成的衣料做的。

华夏族也经历过渔猎生活，也早就懂得利用兽皮做衣料。一种是连皮带毛一起处理，制作裘。古代的裘，毛是向外的。《周礼·天官》有司

裘之职，管理为周王、诸侯、公卿大夫制作裘皮大衣的事。据《礼记·玉藻》，狐白裘为君所服，虎裘、狼裘为左右卫士之服，大夫服狐裘镶豹袖、麛裘镶青犴袖、羔裘镶豹饰。而士以下则服犬、羊之裘。其中狐白裘最珍贵，是用狐狸腋下的白毛缀拼制成的。所以《墨子·亲士》说："千镒之裘，非一狐之白。"可见一件狐白裘可值千金。《史记·赵世家》也说："千羊之皮，不如一狐之腋。"因为羊皮易得，狐白难得。秦汉以后貂裘渐多，也是极名贵的。因为貂小，也要多只拼制。《淮南子·说山训》说："被羊裘而赁，固其事；貂裘而负笼，甚可怪也。"意思是说，穿羊裘的贫苦人被人雇用，是正常的事；穿貂裘的一定是富贵人，他背着笼子去捕鱼或猎取别的什么东西，那就很奇怪了。不过，上引书篇又有一句话说："貂裘而杂，不若狐裘而粹。"貂裘如果用料不纯，"狗尾续貂"，那还不如一件纯粹的狐裘可贵了。《盐铁论·散不足》有云："今富者鼲貂、狐白、凫翥，中者罽衣金缕、燕鰋代黄。"下者桓宽没有说，大抵也是犬羊之类，甚或是破褐吧。这是汉代的冬服情况。到了清朝康熙年间，对什么样的人不能服用什么样的裘皮有一项规定："貉裘、猞猁狲非亲王大臣不得服，天马、狐裘、妆花缎非职官不得服，貂帽、貂领、素花缎非士子不得服，……染色鼠狐帽非良家不得服，所不禁

者獭皮、黄鼠帽…… 而已。"(叶梦珠《阅世编》)有些裘皮的贵贱区分和先秦与汉代有些不大一样。

古代华夏族也会把毛和皮分开处理，去了毛的皮制成革，毛制成很粗的衣料，做成"褐"，是贫苦人或奴隶过冬用的。"毳衣"的原料毛织物比较精细，当是向西部少数民族学来的。那时的精良毛织物叫罽，《说文》作"綱"字，说是"西胡毳皮也"。据《后汉书·西南夷列传》，汉代地在今四川境内的冉駹夷能制作旄毡、班罽。班通斑，班罽当是颜色错杂的毛织物。《太平御览》卷七〇八说汉代匈奴呼韩邪单于送大量毛织品给中国，"积如丘山"。新疆民丰汉墓则出土了葡萄纹罽和龟甲花瓣纹毛织物。这些材料都足以说明西部少数民族对我国毛织品生产的发展起了很大的作用。

至于冉駹夷所制的旄毡，是用旄牛毛制成的"无纺"毛料。通常用作帐篷，也有用以制作毡帽、毡衣、毡裳的。张鷟《朝野佥载》记唐初赵国公长孙无忌用黑羊毛毡做帽子戴，人称赵公浑脱帽，效者甚众。中唐元和年间，裴度差一点被政敌派遣的人行刺杀死，全靠带着一顶有帽沿的毡帽，"刃不即及，而帽折其檐"(《资暇录》)。从此这种毡帽流行了一阵。蔡文姬《胡笳十八拍》有"毡裘为裳兮"之句，可见胡人习俗用毡作衣裳。后来传到中原，

白居易《风雪中作》有"一领花革毡"之句，说明汉人冬季也有用毡制衣穿的。《广志》说：羌族姑娘用"轻渺婆娑"的华(花)毡做节日盛装。

中原古代没有棉花。棉布是从南方少数民族那儿传来的，当时按南夷的语言音译称之为"白叠"。从《后汉书·南蛮西南夷列传》可知，在今云南境内的哀牢夷人能制作"帛叠"(即白叠)，还能"染采文绣"，"织成文章如绫锦"。还有今为海南岛的珠崖郡，出产一种"广幅布"，一般认为也是棉布。《梁书·高昌传》记高昌（今吐鲁蕃）也种植棉花："草实如茧"，"名白叠子"，"多取织以为布"。《汉书·货殖传》说汉代一些通都大邑，一年的交易"荅布皮革千石"。孟康注荅布即白叠，颜师古则不同意，说从少数民族地区运到通都大邑的白叠布在当时还不可能这么多，他把"荅"解释为粗厚。谁是谁非，还有待论证。从《太平御览》卷八一二引《晋令》"士卒百工不得服越叠"来看，棉布的确还没有普及到民间。但到唐朝似乎逐渐多起来了，陈鸿《东城老父传》说，玄宗时长安"卖白衫白叠布行，邻比廛间"。白居易有《新制布裘》诗云："桂布白如雪，吴绵软于云。布重绵且厚，为裘有余温。"桂布就是白叠，今广西一带产的棉布，吴绵则是江南的丝绵。这件丝绵袄的确是很暖和的。棉花约在十三世纪末在江南普遍种植，著名的松江妇女

黄道婆年轻时漂流到海南岛，从黎族人民那里学了棉纺技术后，经过三十多年重返家乡，革新了纺车，使棉纺织业在汉族地区中迅速发展起来。棉布取代了麻布的地位，成为中国人主要的衣料之一。从此麻布退居为夏天的专用布。

古籍中还有一些关于衣料的神奇记载，其中有的明显属于幻想，代表了中国人对质地更为优良的衣料的向往和追求，有的或实有一点踪影，但被夸大和神秘化了。如《拾遗记》卷十记员峤山“有冰蚕长七寸，黑色，有角有鳞，以霜雪覆之，然后作茧，长一尺，其色五彩，织为文锦，入水不濡，以之投火，经宿不燎”，这显然是对一种既具防水性能又具防火性能的衣料的幻想。《杜阳杂编》卷中也记了一种“水蚕”丝织的“神锦”，用水一喷，锦幅就能从一丈见方变大到二丈见方，而且“五色焕烂，逾于向时”，放在火上一烘，又能马上缩小。这“水蚕”养在池中，喂之以大柘叶，十五个月才结茧。这当然也是海外奇谈，但也不是全无踪影，因为水中确有一种形状略像蚕的昆虫，名叫石蚕，但它不产丝茧。《述异记》卷上则说南海有鲛人（传说中的人鱼）名叫泉先，她的眼泪就是珍珠，还能潜在海底的龙绡宫中织出一种鲛绡纱，又名龙绡，做了衣服能入水不濡，价百余金。《杜阳杂编》卷上则说唐代宗从南海溪洞的酋长那儿得了一顶紫绡帐，作者

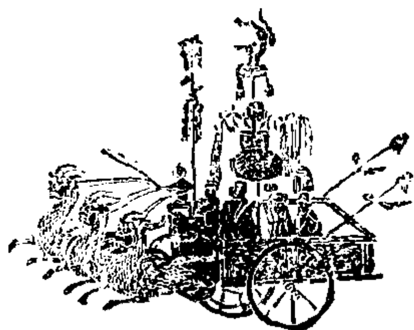
苏鹗认为就是“鲛绡之类”，它“轻疏而薄，如无所碍，虽属凝冬而风不能入，盛夏则清凉自至，其色隐隐焉，忽不知其帐也”。可见，鲛绡纱之类即使有，也是南方少数民族的产物，不过它的性能被夸张渲染和加上一层神秘色彩了。至于火浣布的传说则更早也更多。据说东汉时大将军梁冀有一件火浣布制的单衣，大会宾客时穿在身上，故意在争酒时失杯污衣，又假装发怒，脱下衣服说："烧掉它！"不料这布一放入火中，“炜晔赫然”，“垢尽火灭，粲然洁白”，比在水里洗的还干净(《傅子》)。于是有的说，这布是南海火州上有一种焚烧不着的树，剥下它的皮制成纤维纺织成的(《异物志》)；有的说，是南荒外火山上有一种专门居于火中的鼠，取了它的毛织成的(《神异经》)。但《三国志·魏书·三少帝纪》确实记载了“西域重译献火浣布，诏大将军、太尉临试以示百寮”的史实，估计那是用石棉纤维制成的防火纺织物，与“火树”、“火鼠”之类想象出来的故事并不相干。《杜阳杂编》卷上还说，唐顺宗时南昌国献浮光裘，此裘“以五彩蹙成龙凤各一千三百，络以九色真珠”，唐顺宗穿了它去打猎，浮光裘“为朝日所照而光彩动摇，观者皆眩其目，上亦不为之贵。一日驰马纵禽，忽值暴雨，而浮光裘略无沾润，上方叹为异物也”。有些描写也许夸张了些，但并非绝无可能。对照《刘子·

适才》所说的：

> 物有美恶，施用有宜。美不常珍，恶不终弃。……裘蓑虽异，被服则同；美恶虽殊，适用则均：今处绣户洞房，则蓑不如裘；被雪沐雨，则裘不及蓑。以此观之，适才所施，随时成务，各有宜也。

那么这浮光裘可说是极裘之美而兼蓑之用了。

《抱朴子·钧世》说："古者事事醇素，今则莫不雕饰，时移世改，理自然也。至于罽锦丽而且坚未可谓之减于蓑衣。"这说明时代在前进，衣料也在不断美化优化。而上述传说，反映了我们的古人对衣料的改良从来没有停止过新的追求：质地要优良，要轻、薄、柔软适体；性能要优异，最好集冬暖夏凉于一身，又要能防风防雨，又要能防火防水；外形要美观，令人看了眼花撩乱……中国的服饰文化，就是这样不断发展过来并必将向着更加完美的明天开创新的境界。



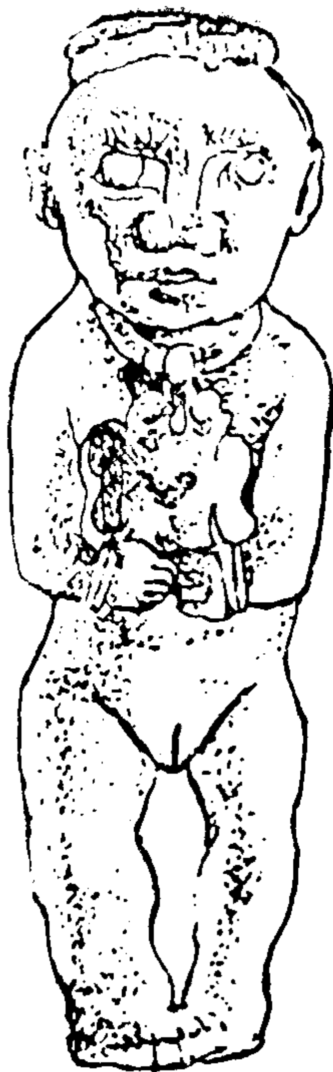
打扮的艺术

河南安阳出土的商代女奴俑，双手和颈项都被环状物所扣。这使我们想起鲁迅在《男人的进化》一文中所说的话：

> 后来不知怎的，女人就倒了霉：头上，颈上，手上，脚上，全都锁上了链条，扣上了圈儿、环儿——虽然过了几千年这些圈儿环儿大都已经变成了金的银的，镶上了珍珠宝钻，然而这些项圈、镯子、戒指等等，到现在还是女奴的象征。

不过，鲁迅这种观点并不符合饰物起源的历史真实。根据考古的成果可知，饰物的出现比奴隶制

社会的建立早得多。前文已提到过北京周口店山顶洞人用石珠、贝壳、兽牙穿了孔串起来的项链，那还是旧石器时代的遗物。新石器时代遗址中发现的饰物更多：临潼姜寨出土的骨珠项链，大连双砣山出土的穿孔贝饰与珠项链，山东大汶口出土的臂环，……还可以罗列一大串。那时候的环呀链的，除了起装饰作用，有原始审美意义外，可能还有辟邪保吉祥的意思。旧时孩子从小脖子上就套上锁片什么的，就是几千年前古老习俗的遗存。它要锁住的，是小孩的命根子，保祐他年年平安、好运气。不过，历史上妇女在很长时期内变成男子的附属物也是事实。这时，环儿链儿锁住的，确实是女性的人格和自由。鲁迅点明这一层意思，对某些以戴上环儿链儿为荣、戴不上环儿链儿为低人一等的人来说，未尝不是一种深刻的启迪。



商代的女奴俑
（河南安阳出土）

其实，我们的古人，无论男女都很重视打扮自

已。在这一点上，还真不乏"鬚眉不让巾帼"的例子。历来用"粉黛"代指女性，但何晏"粉白不去手，行步顾影"（《三国志》裴注引《魏略》）是为人熟知的；北齐文宣帝喜欢"涂傅粉黛"（《北齐书·文宣纪》）也载入史册。更早的是西汉惠帝时，"郎侍中皆冠鵔鸃、贝带，傅脂粉"（《史记·佞幸传》）。古来一些情歌里，女子把所爱的男子称为郎，郎本是秦汉时皇帝的禁卫官，他们年轻英武，身分特殊，衣着华丽，还要涂脂抹粉起来，自然要引诱得一些无知的小妞把他们当作心目中的偶像。三国时的关羽，以美髯闻名。《三国志》本传只说他"美鬚髯"，诸葛亮昵称他为"髯"，他极为高兴。有的说书艺人编造说，关公为了爱髯，还用帛做了套子保护它，这是没有的事。但是晋朝的张华，位居高官，学问也好，却很爱打扮自己，史书说他"多姿制"，喜欢用"帛绳缠鬚"，则是事实。以致陆云初次见到他，笑得不能自已（《晋书·陆云传》）。古代男性对鬓发虽然不像女性那样着意梳妆，可是对鬚却是经常整修的。《韩非子·观行》说："古之人目短于自见，故以镜观面。……目失镜，则无以正鬚眉。"女人对镜梳妆，男人就对镜整鬚。《释名·释形体》把口上的叫"髭"，颐下的叫"鬚"，解释说："髭，姿也。""鬚，秀也。"认为那是成年男子特有的美。这和今天为了方便和卫生把它一剃了事不同。古代

男子的饰物，和女子特别注重头部妆饰，以致后来连项链、臂环、戒指也习惯统称为首饰者不同，大多是佩戴在身上的，称为佩饰。《诗·郑风·女曰鸡鸣》所谓“知子之来之，杂佩以赠之”，这杂佩就是用各式各样不同颜色的玉石，什么璧、璜、玦、珩、琚之类，组合成串，挂在身上，看上去琳琅满目，走起来叮当作响，本来也是一种表明贵族身分的东西。不过后来“奢僭”的现象越来越厉害，士大夫中一些有识之士很看不惯，如东汉王符就在《潜夫论·俘侈》中批评有些权贵之家，连家奴们也都身穿锦绣衣，足登麂皮履，佩戴着犀角象牙、珍珠宝玉、虎魄瑇瑁、金银错镂的贵重饰物，“骄奢僭主，转相夸诧”，当然还免不了狐假虎威，仗势欺人。就像《陌上桑》里写的“霍家奴”冯子都一流人就是。所谓“奢僭”，就是本来没有某种地位，靠了摆阔，靠了金银珠宝等贵重饰物的炫耀，来冒充某种地位。王符反对过奢的打扮，是针对家奴们讲的。他的笔锋，还不敢直指封建统治阶级。但是这种批评已经触及到社会风气中尚虚荣、好攀比的弊病了。

人打扮自己，是一种复杂的现象。是为追求美？为满足虚荣和占有财富、获得权势的欲望？希腊神话里，得到了点金术的米达斯，狂喜中把一园玫瑰都点成了金花，当他得意地把这变了金的花

给他的小女儿玛丽果德时，小姑娘却轻蔑地把金花掷在地上，哭道："它枯了，毁了，黄了，一点都不香，硬瓣子还刺我的鼻子。"米达斯和他的小女儿，谁更懂得美呢？南朝诗坛，谢灵运、颜延之齐名。汤惠休评价他们说："谢诗如芙蓉出水，颜如错采缕金。"钟嵘《诗品（中）》记录了这两句评语后，附加了一个信息反馈："颜终身病之。"看来，颜延之虽然诗写得"错采缕金"，内心深处对美的评价，却还是站在玛丽果德一边的，他认为错采缕金比不上芙蓉出水。这是一定的文化素养，使他和童心达到了一致。不过，这只是在评诗。具体到人的打扮，用世俗的眼光看，是羡慕插金戴银？还是欣赏鬓边簪一朵鲜花？恐怕属于前者的就不会少了。当然，更多不能免俗又要风雅的聪明人会说：金花我也爱，玫瑰我也爱。或更含蓄些：我爱玫瑰，但并不排斥金花。不是吗？荣国府里的老祖宗贾母，在过着"白玉为堂金作马"的日子里，尚且要在碧月捧过来的一个大荷叶式翡翠盘子里各色折枝菊花中，"拣了一朵大红的簪了鬓上"（《红楼梦》四十回），也来沾一点大自然的秀气和灵气呢。

当然，也会有痴情者出来说：我爱打扮，既不为虚荣，也不为物欲，是为了神圣的爱情。这就是古语所说的："女为悦己者容。"（《战国策·赵策一》）《诗经·卫风》里有一首《伯兮》，写一个女子



古代妇女对镜梳妆
（顾恺之《女史箴图卷》）

思念远征的丈夫，有这样几句（译文用上海古籍出版社《诗经译注》）：

自伯之东，　　自从哥哥去征东，
首如飞蓬。　　无心梳洗发蓬松。
岂无膏沐？　　难道没有润发油？
谁适为容！　　讨谁欢心去美容！

这位女子的爱情确实是很专一的。为了自己所爱的人打扮，人情之常。当然现代的男性和女性也会说：只为一个人打扮，天地未免太狭小了吧？他

们不知道女性在男权社会中做人之难。上文不是提起过“冶容海淫”吗，这句话出自《易经·系辞》，《系辞》相传是孔子所作，当然怀疑的也大有人在，不过总归是儒家的礼教思想吧。女人打扮，只是为了取悦于丈夫。丈夫远出，还打扮得花枝招展，就有海淫之嫌。寡妇穿件把新衣服，还要惹人闲言碎语呢。班昭自己是个女的，也做了《女诫》七篇，要妇女坚信“夫者天也”，而自己是“卑弱下人”，必须从一而终，“专心正色”，“出无冶容”。至于待字闺阁的少女，在礼教思想束缚下是不允许有“悦己者”的。

但是，自古以来，即使还没有碰到悦己者，又有几个少女是不爱打扮的呢。大观园里除了宝玉和李纨母子，都是未婚少女，哪一个不打扮得花儿似的。就是贾母身边的鸳鸯，被“尴尬人”逼得发下“这一辈子横竖不嫁人就完了”的誓以后，也还是打扮得齐齐整整的。现在新派的人从心理学上找根据说：打扮可以满足自己爱自己的冲动，获得自我肯定的勇气。本人对此缺乏研究，姑且存此一说吧。总之，无论男女，爱打扮自己，都是无可非议的。可以议论的，倒是怎样打扮才算美的问题。这就和一个人的审美情趣有关系。

战国时，张仪游说楚王：“郑国和周朝王畿地方的女子，粉白黛黑，站在街旁，不知道的人见了

以为是仙女呢!"楚王果然被说动了心,承认:"楚,僻陋之国也,未尝见中国之女如此其美也。"(《战国策·楚策三》)张仪和楚王都认为女子要"粉白黛黑"地打扮起来才是美。宋玉的文学修养比他们要高一点,他在《登徒子好色赋》里刻划了一个美女"东家之子",她的特征之一就是"著粉则太白,施朱则太赤"。虽然是在夸说东邻女之美无以复加,但也可见他对天然美的崇尚,认为非著粉施朱之修饰美可比。

这两种观点两千多年来一直互有争辩。在实践上,倾向于前者的多一点。在理论上,倾向于后者的多一点。

为什么在实践上倾向于前者的多一点呢?原因恐怕是多方面的。一来因为实际生活中像"东家之子"那样的美人并不多,大多数人感到自己是不够完美的,需要借助于施朱着粉来改善形象;即使天生丽质,对美的追求也无止境,总希望打扮得当,更显出美的优势。二来历史上既有张仪、楚王这种类型的好色者,就会出现以色事人的人,因而"粉白黛黑"流行不衰,许多人也就卷了进去。三来人生无常,岁月难驻,总有人对青春易逝花易落内心惋叹,希望挽留朱颜。等等。当然,打扮的范围,除了使用脂粉之类化妆品外,还包括服装和装饰品。下面,列举几种古来的人对这些问题的看法:

一、袁宏道是彻底反对以朱粉饰面的。他在论“文之传必以质”时说：“夫质犹面也，以为不华而饰之朱粉，妍者必减，媸者必增也。”（《袁中郎全集》卷三《引素园存稿引》）他认为施了脂粉，本来好看的人会减色，本来不好看的人会更难看。

二、刘子认为女子若本来不美，靠华丽的妆饰也无济于事：“红黛饰容，欲以为艳，而动目者稀……由于质不美也。质不美者，虽崇饰而不华。”（《刘子·言苑》）

三、刘知几不反对盛饰，但是认为要使饰物安排适当。《史通·杂说下》：“夫盛饰者，以珠翠为先。……若错综乖所，分布失宜，则彩绚虽多，巧妙不足矣。”

四、荀子认为只要不搞得妖形怪状，打扮还是可以的。《荀子·礼论》：“立文饰也，不至于窕冶。”

五、扬雄认为女子就怕用花儿啊，脂粉啊，破坏了她们本来的美好。《扬子法言·吾子》：“女恶华丹之乱窈窕也。”

六、袁枚认为只要五官端正，不必天仙化人，如能着意修饰打扮，也能使人倾倒。《随园诗话》评王渔洋诗：“阮亭之色，亦并非天仙化人，使人心惊者也；不过一良家女，五官端正，吐属清雅，又能加宫中之膏沐，熏海外之名香，倾动一时，原不为

过。”

七、李渔认为打扮对好看的人难看的人都是不可少的。《闲情偶寄》:“予谓修饰二字，无论妍媸美恶,均不可少。俗云：三分人材,七分妆饰。”这里要说明的是，李渔是个戏剧家，他所引的俗语，可能是戏剧行业中的话。因为舞台化妆可以借助特殊的化妆手段“返老还童”,“易丑为美”,而生活中则未必。在具体论述中,他也认为“所饰不仅在貌”;“妇人之衣，不贵精而贵洁，不贵丽而贵雅”;“去粉饰而全露天真”，“若使肌白发黑之貌，满头翡翠,环鬓金珠，但见金而不见人，犹之花藏叶底，月在云中。是尽可出头露面之人而故作藏头露面之事”。特别他对选服装面料和颜色有很切实的见解:“人有生成之面,面有相配之衣,衣有相称之色,皆一定而不可移者。”“面颜近白者，衣色可深可浅;其近黑者则不宜浅而独宜深,浅则愈彰其黑矣。肌肤近腻者,衣服可精可粗;其近糙者则不宜精而独宜粗，精则愈形其糙矣。”都不失为经验之谈。

八、蔡邕的《女训》有许多封建说教，但他认为只注意外形美不重视内心美会迷失方向，这个见解是值得我们借鉴的:“夫心,犹面首也,一旦不修饰则尘垢秽之。……人盛饰其面而莫修其心,惑矣。”

九、苏轼有一首《西江月》写歌妓朝云“素面常嫌粉污，洗妆不褪唇红”，以其天然为美。但他的名句“若将西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”是大家熟悉的，他不反对淡妆，也不一概否定浓抹。

十、最后引一段今人吕叔湘的话，他是一位语言学家，在谈到文章修辞时打了这样一个比方：

> 拿穿衣服来比方，衣料的质地好，颜色花纹好，裁得好，穿起来自然好看，然后似有意似无意地在什么地方绣上一朵花，或者加上一道花边，也可能增加一点美感。可如果搞成满身锦绣，那就只好到京剧舞台上去当一品夫人了。(《文风问题之一》)

这段话肯定打扮，反对乱打扮，主张巧打扮，有点和中国古典美学十分重视“修饰而不露雕刻”，“自然而不显简陋”的境界相符。所谓“动人春色不须多”，就是它的主旨吧？

以上不按年代、故意错杂地引用了几家对打扮的见解，其中有差别，有矛盾，有完全对立，也有可以互相补充的地方。罗列出来，供对如何打扮才美有兴趣的同志思考。



《金舞银饰》与《东方彩霞》

——代后记

在即将结束全书的时候，感到虽然方方面面的写了不少，可是还远远不能使源远流长的中国服饰文化在读者面前具像化、立体化起来。对古代服饰演变的历史进行系统的研究，已经有附着彩图的专著先期问世了。有兴趣进一步探讨的读者，可以去阅读。我在这里，想向大家推荐上海舞剧院的《金舞银饰》和云南舞剧院的《东方彩霞》两场大型服饰表演舞。

《金舞银饰》试图从纵向发展上展示从古到今

中华服饰的精华，《东方彩霞》试图从横向断面上展示五十五个少数民族服饰的奇葩。二者结合起来，可以使我们对中华服饰文化之美，有一个比较全面的印象。而且是直观的，形象的，非笔墨所能形容，所能代替。

把舞蹈与服装展览结合起来，是一种创举。静态的服装展览固然没有它那种魅力，就是服装表演也无法与它场景之壮阔、层次转换之多变、表情之生动相比美。丰富多彩的中华服饰文化，借助于优美的舞姿，艺术地再现在我们面前，简直是目不暇接。唯一的缺陷，是转瞬即逝，看过就完，使人觉得只看一遍不够，或者录像处处能够定格才好。

当然，它是艺术，实际生活和历史文物比它丰富，但它比实际生活和历史文物更美。它又不同于一般的艺术，对于它，接近于真实性的要求应该更高。应该在舞蹈中更多地反映出与服饰相应的那个时代、那个民族的整体文化特色。这是我们在观赏赞叹之余，所进一步期望的。

封面
书名
版权
前言
目录
正文